JORGE DE MONTEMAYOR

LA DIANA

EDICIÓN DE
JUAN MONTERO

ESTUDIO PRELIMINAR DE
JUAN BAUTISTA DE AVALLE-ARCE



Contiene el estudio preliminar, el texto, las notas al pie y la tabla de la edición publicada en 1996 por Editorial Crítica y en la cual figuran el prólogo, el aparato crítico, las notas complementarias y otros materiales

LOS PASTORES Y SU MUNDO

Acercarnos al género pastoril renacentista es una experiencia agridulce, tan alejado está ese mundo de nuestras preferencias estéticas, pero, al mismo tiempo, el utopismo, ínsito en ese género, siempre ha rondado nuestros ideales. No podemos, sin embargo, conceder a las preferencias de la actualidad prioridad absoluta sobre gustos del pasado, so pena de entrar en un solipsismo agraviante al quehacer humanista, por aquello de que homo sum et nihil humanum a me alienum esse puto. *Más sensato y productivo parece ser aproximarse uno al pasado en cuanto tal pasado, algo finiquitado donde albergaron gustos de vigencia superada, pero que el libre desempeño de la honradez intelectual nos obliga a cuestionar con objetividad, como para comprender un poco mejor a nuestros mayores, sin tratar de tiznarlos con arbitrariedades empotradas en la temporalidad de nuestras prioridades estéticas. O sea que lo lícito es preguntarse por qué el hombre del siglo* XVI *gustó de disfrazarse de pastor en sus ratos de esparcimiento, así como nuestros contemporáneos prefieren hacer de marcianos, espías totalitarios o contra-espías democráticos, y otras identificaciones difíciles de explicar dentro de un marco ajeno al de nuestro momento histórico.*

Pero para volver al bucolismo renacentista: no cabe duda que el tipo humano del pastor se ha visto siempre como símbolo de inocencia angelical (los primeros adoradores de Cristo fueron pastores), o bien como receptáculo de zafia ignorancia (el sayagués del teatro de Juan del Encina o de Lucas Fernández). La novela pastoril, firmemente anclada en los ideales neoplatónicos, hará caso omiso de esta segunda opción, y el vivir de los pastores será presentado como algo de bondad indeclinable. Pero éste no es mi punto de partida, sino más bien de llegada; por lo tanto, se impone hacer un poco de historia de las ideas, de los sentimientos y de las letras.

En el mundo de las letras humanas se suele cifrar el comienzo del bucolismo europeo en el nombre de Teócrito (siglo III *a.C.), cuyos* idilios *fueron imitados por Bión y Mosco, en el ámbito helénico, y en el mundo romano, y en forma muy notable, por Virgilio. Las* églogas *de éste hicieron escuela y dieron al naciente género su locación apodíctica (los campos de Arcadia), y muchos de los motivos líricos que atesoró la tradición, con amores y ninfas muy en primera fila.*

La canonización literaria de Virgilio en los siglos medios ayudó a la fijación y perduración del tipo pastoril. La pastourelle de los trovadores provenzales desembocó, primero, en las pastorelas gallego-portuguesas, y más tarde, en las deliciosas serranillas del Marqués de Santillana. Sin olvidar, en esta configuración del mito pastoril, la participación excepcional del italiano Boccaccio (1313-1375), con sus Filocolo, Ninfale d'Ameto y Ninfale fiesolano. Al mismo tiempo, la troquelación del pastor virgiliano halló un firme aliado en la para-liturgia cristiana, y ya se ha aludido al papel descollante que los pastores juegan en el momento del Nacimiento del Salvador. En esta última línea de desarrollo hay que recordar que entre las primicias dramáticas del Medioevo se cuenta el officium pastorum, en el que se escenifica la Adoración de Nuestro Señor por los pastores en el pesebre de Belén. Derivado del ciclo litúrgico de Navidad, el officium comienza con la pregunta, puesta en boca de las apócrifas comadres de tradición pseudoevangélica: Quem quaeritis in praesepe, pastores, dicite? La dramatización efectuada refuerza la identificación entre pastor y Cristianismo. Agréguese a esto el virgilianismo de arrastre que lleva la figura pastoril, y con estos hilos se comienza a ovillar la popularidad impar de la literatura bucólica en el Renacimiento.

La primera obra de popularidad internacional protagonizada por pastores es la Arcadia (1504) del napolitano Giacopo Sannazaro, en la que las quejas amorosas de Sincero, envueltas en ecos autobiográficos, nos brindan un mosaico de reminiscencias clásicas. Todo en esta seminovela está parejamente idealizado: el tipo humano, los sentimientos, la naturaleza. Y así se mantendrá a lo largo de la boga pastoril de esos siglos. En esta desbocada carrera hacia el idealismo se debe contar como acicate de excepción el neoplatonismo coetáneo, popularizado por humanistas como Marsilio Ficino y su Commentarium in Convivium Platonis de Amore (1496), romanceado por el mismo Ficino en Sopra l'amore o ver' convito de Platone. Por esta senda se llega a la considerable boga de los trattati d'amore, no ajenos a la literatura española.

Para el filo del 1500 Europa está a punto de estallar en un estruendo de zampoñas y caramillos, instrumentos musicales que consagrará la pastoril literaria. En España ha sonado la hora imperial, que expresará su hegemonía en lo político y lo artístico. Los Reyes Católicos han afincado la presencia española en Italia, en una prosecución de los intereses dinásticos aragoneses. Hay un trasiego a todo nivel entre ambas penínsulas, y en el campo literario los nombres de Boscán y Garcilaso marcan el apogeo de una revolución italianizante que dejará indeleble impronta. El petrarquismo, por ejemplo, afina y refina la expresión sentimental,

que matizada por el neoplatonismo inundará las letras en general, y lo pastoril en particular. La verdad es que la nota pastoril ha comenzado a sonar con brío.

Ya se han mencionado las notas aisladas de un Juan del Encina o un Lucas Fernández, pero ahora los pastores invaden con pie firme los campos caballerescos. La bucólica medieval ya conocía un enfrentamiento entre caballero y pastor en la pastourelle, *confrontación que ahora se reproduce con cierta timidez en las novelas sentimentales de Diego de San Pedro o de Juan de Flores. La novela propiamente caballeresca acoge ahora con júbilo la llegada de los pastores. El* Amadís de Gaula, *con seriedad patriarcal, poco espacio dedica a las frivolidades pastoriles, aunque algo de todo esto se desliza en la ambientación del episodio de la Peña Pobre. Es en la legión de imitaciones del* Amadís *que lo pastoril penetra a raudales, desplazando en ocasiones el vivir caballeresco.*

El iniciador de la moda anfibia de vidas caballeresco-pastoriles fue el novelista salmantino (de Ciudad Rodrigo) Feliciano de Silva. La chunga cervantina ha tenido un efecto aplastante con su fama póstuma, pero hoy en día se han comenzado a revalorar las producciones literarias de este inteligente continuador del Amadís *y la* Celestina. *Su obra es demasiado amplia para entrar en muchos detalles, y por ello apunto con brevedad. En* El nono libro de Amadís de Gaula que es la crónica del muy valiente y esforçado príncipe y caballero de la Ardiente Espada, Amadís de Grecia, hijo de Lisuarte de Grecia *(Burgos, 1535), el elemento pastoril entra de la mano de Silvia y Darinel. Este pastor está enamorado de Silvia, aunque no es correspondido, y apacienta sus ojevas junto al río donde platica de amor con ella. Se introducen, si bien con timidez, algunas otras características, típicas también de lo que será más tarde el orbe pastoril, como cuando la desdeñosa Silvia rechaza decididamente a Darinel, enviándole a vivir entre las flores y los pájaros, y él, desesperado, decide ir a morir lejos de allí. En estos sencillos y escuetos elementos —amor desdeñado, goce de la naturaleza, desesperación, soledad y música—, están implícitos todos los enredos de la novela pastoril, que, por otra parte, son sustancialmente simples. O sea que Feliciano de Silva, al centrar la acción novelesca en las hazañas de Amadís de Grecia, sólo acierta a darnos un mundillo pastoril de dimensiones reducidas. Pero este mundo de pastores ya está allí, en la baraja de la novela española de aquellas fechas, dispuesto a jugar sus triunfos en la próxima partida.*

El cultivo en prosa novelística del tema pastoril recoge otros nombres antes de llegar al de Jorge de Montemayor. Baste citar a Alonso Núñez

de Reinoso, amigo de Feliciano de Silva y de Montemayor, cuya Historia de los amores de Clareo y Florisea y las tristezas y trabajos de la sin ventura Isea *(Venecia, 1552) parte de una imitación de la novela griega* Leucipe y Clitofonte *de Aquiles Tacio, pero remata en una Ínsula Pastoril, donde el autor concreta la posibilidad de retirarse del mundo para poder comulgar con la naturaleza y dedicarse al buceo de su vida espiritual. En el* Inventario *(Medina del Campo, 1565, pero ultimado en 1551) de Antonio de Villegas, se incluye la novelita* Ausencia y soledad de amor. *El concepto del amor es el tema rector de estas páginas, y si bien su neoplatonismo es balbuciente, todo esto nos acerca un paso más a la novela pastoril. El humanista Antonio de Torquemada publicó, entre otras obras, unos* Coloquios satíricos *(Mondoñedo, 1553), y el séptimo y último se intitula, sencillamente, «Coloquio pastoril», donde cuenta los desgraciados amores del pastor Torcato con la pastora Belisia, a vueltas de referencias al templo de Diana y a los vinos de San Martín y Madrigal.*

En la poesía lírica de aquella época es esencial recordar que el mundo poético de Garcilaso, en su momento de madurez, está transido de sentimiento por la naturaleza, y, en consecuencia, es la voz del pastor la que resuena en sus poemas más acabados. La vida sentimental del poeta —o sea, en el caso de Garcilaso, la vida del poeta— se hace una con la vida del pastor, y éste se consagra como encarnación de la erótica y el naturismo renacentistas. Con esta poesía nos hallamos ante la apoteosis de lo pastoril. Entre sus imitadores y seguidores figuran todos los poetas de la Edad Dorada, y esto solo bastaría para explicar la inmensa popularidad del bucolismo en aquella época. Pero los hechos literarios nunca son así de sencillos, y hay mucho que decir acerca de ese pastorilismo ambiental.

No puedo entrar en ello por motivos de espacio, pero sí creo que será de efectiva ayuda para calibrar este fenómeno literario el apuntar a algunos de sus más destacados ejemplos, e indicar sus características más señaladas. La primera de todas las novelas pastoriles españolas, y la más gloriosa, por cierto, fue La Diana *de Montemayor. Con ella la novela pastoril nació en tierras españolas en estado de perfección, una suerte de Afrodita literaria parida por la cabeza de Zeus. Montemayor era portugués, y había tomado el nombre de su villa natal, Montemor-o-Velho, cerca de Coimbra. Había nacido hacia 1520, y murió de mano airada en Italia hacia 1560. Los años intermedios los había dedicado por entero al amor, la música y la poesía, y su obra toda lo atestigua. Vale decir, nos hallamos ante una vida volcada hacia los intereses espirituales,*

y esto lo anuncian ya sus primeras obras: un Diálogo espiritual, que se mantuvo inédito hasta nuestros días, o una Exposición moral sobre el psalmo LXXXVI (Alcalá, 1548), que dedicó a la infanta doña María, hija del emperador Carlos V, y hermana del futuro Felipe II, en cuya capilla era cantor el poeta y moralista.

Su labor poética la reunió y publicó en su Cancionero, aparecido por primera vez en Amberes, 1554, bajo el título de Las obras de George de Montemayor, repartidas en dos libros; este volumen, revisado y ampliado, dio origen años más tarde a dos independientes, el Segundo cancionero y el Segundo cancionero espiritual (Amberes, 1558). La tendencia religiosa de Montemayor culmina en sus versos devotos, que muestran influencias erasmistas y de Savonarola, con algunos ribetes de iluminismo. Todo esto coloca al poeta en la vanguardia espiritual de su época, situación no del todo confortable en la «España inquisitorial», que no tardó en actuar de forma característica en su Index librorum prohibitorum de 1559. Hay, además, una novedad específica en el Cancionero, que renueva la lírica sagrada hispana, y es el evidente buceo en su conciencia que se resuelve en la poetización de la experiencia personal. En las composiciones profanas, el tema poético casi único es el amor, cuyas causas y efectos se analizan con celo característico. Este interés en el análisis de la pasión amorosa fue, con seguridad, motivo poderoso en la determinación de traducir los Cantos de amor (Valencia, 1560) de Ausias March (c. 1397-1459), tarea en la que Lope de Vega le atacó con tanta violencia como injusticia. La predilección de Montemayor por March se explica al recordar que la expresión más acongojada y tormentosa del amor por aquellos tiempos es la del poeta de Gandía. Con La Diana, publicada, al parecer, un año antes, se completa la obra de Montemayor, en la que forman una constante definitoria el espiritualismo y el amor, y esto lo subraya su novela pastoril.

La Diana de Montemayor tuvo un extraordinario éxito inmediato, y, al poco tiempo, se publicó su primera continuación, La Diana de Alonso Pérez (Valencia, 1563). La popularidad de la continuación de Alonso Pérez ayuda, en sí, a bosquejar la popularidad naciente del género: tuvo diecisiete ediciones entre 1563 y 1662, con tres reediciones al año de publicarse, 1564, en Valencia, Salamanca y Burgos. No cabe duda de que el ambiente estaba bien caldeado para la exhibición del tipo pastoril. La propia condena cervantina no pudo sobreponerse al gusto mayoritario: «La Diana llamada segunda del Salmantino ... acompañe y acreciente el número de los condenados al corral» (Quijote, I, 6). El doctor Alonso Pérez era extremeño, de Don Benito (Badajoz), y estudió

en Sigüenza, de donde fue admitido en octubre de 1562 en el Colegio del Arzobispo de la Universidad de Salamanca, llegando a ser catedrático y permaneciendo hasta su muerte, en 1596, y por ello fue conocido como el Salmantino.

Según sus propias declaraciones, Alonso Pérez fue amigo personal de Montemayor, quien comunicó con él, antes de marcharse a Italia, los problemas de continuar La Diana. *Parece que Montemayor había decidido hacer enviudar a Diana, para casarla de nuevo y así hacerla gozar de máxima felicidad. Este anunciado cambio argumental, que no llegó a efectuarse, representa una novedad absoluta en la literatura amorosa occidental: la nueva e imaginativa* Diana *de Montemayor estuvo a pique de convertirse en una novela destinada a pintar un amor feliz. Piénsese bien: el amor feliz no tiene historia literaria propia. Siempre que el amor ha sido eje argumental ha tenido un signo trágico, o bien se ha tratado de un amor contrariado. El amor feliz apenas sí ha obtenido unos pocos rasgos en aquellas obras en las que es, precisamente, materia secundaria, como ocurre con el* Poema de Mio Cid *en el caso del sosegado amor matrimonial del protagonista. Para la época de Montemayor sólo en algunas novelas caballerescas —el* Amadís, *por ejemplo—, el amor, largamente contrariado, se sobrepone y triunfa por fin de sus obstáculos, pero la consecución de la felicidad coincide con el final de la obra, con lo que, nuevamente, el amor satisfecho y feliz queda sin historia literaria.*

Esto lo comprendió bien Alonso Pérez: la obra de imaginación dedicada al amor puede *terminar como el* Amadís, *pero* debe *terminar como la* Celestina, *en contrariedad tajante. El amor feliz no puede tener historia. Por ello, para poder continuar* La Diana *de Montemayor, echó mano del más simple de los expedientes: desarmar en parte el andamiaje de la simetría vital construido por su modelo y comenzar su obra en un punto de origen cercano al del original. Desde este punto de vista, la* Diana *de Alonso Pérez semeja una tela de Penélope, en la que se desteje lo tejido. Esta arbitrariedad ayuda a poner en evidencia el hecho de que en la novelística pastoril no importan mayormente ni el principio ni el fin, sino sólo la parte media donde se analiza la idea del amor. Esto constituye otra forma de declarar lo obvio: las novelas pastoriles son fracasos estructurales, si bien pretenden ser triunfos ideológicos.*

Dentro de las perspectivas del médico Alonso Pérez, el concepto del amor sufre un brusco viraje respecto al que había expuesto Montemayor. Para éste el amor era una virtud cognoscitiva, de acuerdo con los cánones neoplatónicos; para aquél el amor era, más bien, una enfermedad del

alma, con lo que se acerca a las definiciones escolásticas. De todas maneras, este cambio de enfoque equivale a borrar de un plumazo mucho del idealismo inherente en la novela de Montemayor. El abandono de la intención idealizadora promueve, en acto compensatorio y simultáneo, la acentuación de los elementos realistas, y cualquier posible vacío se rellena con imitaciones de la bucólica clásica e italiana.

La novela de Alonso Pérez no hizo más que aumentar la creciente boga pastoril, y al año siguiente, y en el mismo lugar que su Diana, *publicó Gaspar Gil Polo su propia continuación,* Diana enamorada *(Valencia, 1564). En este caso la crítica cervantina no hizo más que refrendar el consenso de los lectores antiguos y modernos: «La* [Diana] *de Gil Polo se guarde como si fuera del mesmo Apolo» (*Quijote, I, 6*). No cabe duda que no hay parecido alguno entre ambas continuaciones. La de Gil Polo está más cerca del argumento de Montemayor que lo está la del Salmantino, al punto que existe una identidad en el esquema narrativo de aquellas dos. Se trata en ambas del mismo motivo tradicional del viaje a un destino común por un grupo de viandantes que se cuentan sus historias personales al unirse al grupo. Esto es, en su forma esencial, un viejísimo motivo folclórico que había ingresado en la literatura en época tan temprana como la del poema francés del* Pélérinage Renart, *del siglo XII. Y su aprovechamiento no ha cesado en el día de hoy.*

El concepto del amor que da vida a los pastores de Montemayor, Alonso Pérez y Gil Polo es distinto en las tres novelas y es, precisamente, el que da cualidades específicas a las respectivas Dianas. *El neoplatonismo de Montemayor da primacía absoluta al amor; el escolasticismo de Alonso Pérez, en cambio, trata de anularlo, pues ve en él una enfermedad del alma; el estoicismo cristiano de Gaspar Gil Polo lo coloca en una situación intermedia, ni tan exaltado como en Montemayor, ni tan humillado como en el Salmantino, pero subordinado con firmeza a la razón. El mundo bucólico se tornasola ante su cambiante trasfondo de neoplatonismo, escolasticismo o estoicismo, lo que, a su vez, implica que la integridad del mito se resiente, pero esto se contrarresta con crecientes medidas de realidad circunstancial, lo que, en última instancia, representa una ganancia para la técnica novelística española, que comienza a percibir el novelar con una materia artística integral.*

La historia literaria conoce la existencia de una tercera continuación de Montemayor: La Diana de Montemayor, nuevamente compuesto [*sic*] por Jerónimo de Tejeda, castellano, intérprete de lenguas, residente en la villa de París, do se da fin a las historias de la primera y segunda parte *(París, 1627). El autor considera su propia*

obra como tercera Diana, *y la de Alonso Pérez como segunda, sin hacer mención en ningún lugar de la continuación de Gil Polo. Sin embargo, es a éste, precisamente, a quien plagia con un descaro asombroso, despojándolo a manos llenas de prosa y verso. Es un plagio increíble y quizás único en los anales literarios hispánicos, en que Tejeda copia pasajes enteros de Gil Polo y se apropia casi todos sus versos. En esta ocasión, sólo interesa esta deleznable obrilla por su fecha y su «extranjerismo». Casi a los setenta años de publicada* La Diana *de Montemayor, su fama era tal que interesaba todavía continuarla. Esta continuación, además, no está escrita en la tierra original del modelo, sino en Francia, lo que demuestra, por un lado, la activa fama internacional de* La Diana, *y por el otro, el conocimiento y familiaridad con el idioma español en el extranjero a comienzos del siglo XVII.*

Se publicaron muchas novelas pastoriles más, antes de que se estampase la que se puede denominar como última: Los pastores del Betis *(Trani, Nápoles, 1633) de don Gonzalo de Saavedra. No pienso hacer la lista de todas, pero sí mencionaré algunas pocas, las más destacadas. De tal manera me quedará tiempo y espacio como para tratar con cierto detenimiento las novelas pastoriles de dos maestros universales: Cervantes y Lope de Vega.*

La novela pastoril, como cualquier otro género literario, se ha brindado al quehacer autobiográfico. Los tratadistas han dicho que toda ficción pastoril peninsular lleva su semilla autobiográfica, a partir de la propia Diana *de Montemayor, que sería una cierta Ana, de Valencia de Don Juan, amada por el poeta portugués. Bien puede ser, pero sólo me haré cargo de algunas pocas en las que la carga de las vivencias del autor es tan voluminosa y evidente como demostrable. Parto del* Pastor de Fílida *(Madrid, 1582) de Luis Gálvez de Montalvo, del que ya nos previno Cervantes, en el famoso escrutinio de la librería de Don Quijote: «No es ése pastor ... sino muy discreto cortesano; guárdese como joya preciosa». Efectivamente, las peripecias pastoriles encubren los amores cortesanos del autor con doña Magdalena Girón, hermana del primer duque de Osuna.* El Prado de Valencia *(Valencia, 1600) de don Gaspar Mercader, conde de Buñol, denuncia su autobiografismo a partir del título, bien poco* utópico, *por cierto.*

Ribetes autobiográficos exhiben Los diez libros de Fortuna de Amor *(Barcelona, 1573) del militar sardo Antonio de Lofrasso, recordado extensamente por Cervantes, no sólo en el pasaje del* Quijote *ya mencionado varias veces, sino también en el* Viaje del Parnaso *y en el entremés* El vizcaíno fingido. *Pero esta novela tiene su interés propio, con*

una localización en Cerdeña, de ambiente pastoril sui generis *(libros I–V), que se cambia después al mundo histórico y cortesano de Barcelona (libros VI–IX), para terminar con un cancionero independiente con título propio (*Jardín de Amor, de varias rimas*), y todo con alardes lingüísticos en que entremezcla el castellano, el catalán y el sardo.*

El Siglo de Oro en las selvas de Erifile *(Madrid, 1608), del obispo don Bernardo de Balbuena (obispo de Puerto Rico, en cuya catedral está enterrado, pero nacido en Valdepeñas, «la de los caldos»), tiene interés único. Por lo pronto, la novela se concibió y escribió en México, donde Balbuena se educó y vivió largos años, antes de pasar a Puerto Rico al final de su vida. Con desplante de letrado humanista el obispo se torna de espaldas a los logros del género pastoril peninsular, y se entrega de lleno a la imitación de Sannazaro y de la bucólica clásica. La influencia de Sannazaro es de tal intensidad que desplaza ahora a todo lo anterior y determina la interpretación del mundo pastoril y su representación artística. Su estructura y técnica novelísticas constituyen, por consiguiente, un salto atrás en el quehacer novelístico. Esto ocurre en los mismos años en que Cervantes publica la primera novela moderna.*

El Quijote *no nació de un acto de prestidigitación artística, sino que está vinculado con un complejo experimento literario del autor, que él denominó la* Galatea, *relato pastoril con que se inició Cervantes en el mundo de las letras (Alcalá de Henares, 1585). El prólogo en sí nos precave de que su autor pide «que se le den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir», palabras con que se lamentó, en otra ocasión, Cide Hamete Benengeli. Si se recapacita en que los prólogos son, en realidad, epílogos —algo escrito después de haber acabado con el cuerpo de la obra—, se verá que éste nos dice bien poco acerca de la verdadera naturaleza de la obra que estamos por comenzar a leer. En sustancia nos dice lo siguiente: 1. la obra se escribió para dar placer estético («para más que para mi gusto sólo le compuso mi entendimiento»); 2. se enredan en ella la filosofía y la bucólica («haber mezclado razones de filosofía entre algunas amorosas de pastores»), y 3. sus personajes son seres reales disimulados («muchos de los disfrazados pastores della lo eran sólo en el hábito»). No hay que ser muy lince para reconocer en estas tres características lo fundamental del género pastoril en España. El malicioso autor, al pretender darnos lo más característico de la* Galatea, *nos entrega lo más general y externo de la pastoril en general. O sea que, si bien Galatea se viste de pastora, al igual que la Diana de Montemayor o la de Gil Polo, le faltan las particularidades intrínsecas que le permiten ser Galatea, y no ninguna de las dos*

Dianas. Tales detalles quedan sin mencionar, con una reticencia propia de la técnica de alusión-elusión, que se convertirá en algo medular del arte narrativo cervantino. En resumidas cuentas: en el prólogo se alude profusamente a lo pastoril, pero se elude cuidadosamente su caracterización hic et nunc.

No puede caber duda a nadie de que Cervantes sabía muy bien cuáles eran las novedades que estaba a punto de introducir en su novela, que tenía perfecto conocimiento de lo anti-pastoril que era su pastoril. Pero el novel autor no se atreve a anunciar sus novedades a clarinazos, con actitud parecida a la que inspiró el prólogo al Quijote *de 1605. Es más: veinte años después de publicada la* Galatea, *en ese primer* Quijote, *todavía dirá de ella que el autor «propone algo y no concluye nada» (I, VI). Pero la* Galatea *tiene una inequívoca identidad novelística que la distingue del resto de las pastoriles españolas. Un par de pruebas al canto.*

El comienzo es perfectamente estático, nada se mueve, sólo se oye una canción cuya profunda melancolía la preludia el primer verso: «Mientras que al triste lamentable acento». Es Elicio, que llora sus penas de amor por Galatea. La presencia de Erastro rompe esta soledad inmóvil: él también está enamorado de Galatea. Síguese un diálogo que revela la dolorida amistad que los une, que no hay la menor rivalidad entre ellos. En este momento se rompen con estrépito los cánones pastoriles establecidos. Con «no pequeño estruendo y ruido» el pastor Lisandro persigue a Carino, le alcanza, «y asiéndole por el cabezón del pellico, levantó el brazo cuanto pudo, y un agudo puñal que sin vaina traía se le escondió dos veces en el cuerpo». Se trata de un asesinato a sangre fría, y con Elicio y Erastro como testigos de la violencia homicida. Pero, con respecto a crímenes en el mundo literario pastoril, Fernando de Herrera, tan magnífico poeta como crítico, ya había dictaminado en sus Anotaciones *a las poesías de Garcilaso (1580) —obra tan conocida por Cervantes que la plagió en la dedicatoria del primer* Quijote*—: «La materia desta poesía es las cosas i obras de los pastores, mayormente sus amores, pero simples i sin daño, no funestos con rabia de celos, no manchados con adulterios; competencias de rivales, pero sin muerte i sangre». Con estruendosa violencia este asesinato inexplicado y prologal rompe todos los cánones literarios.*

Es posible que el atento lector de la Galatea *pueda seguir las sutiles huellas con que Cervantes nos lleva al brutal crimen. En el diálogo que precede al asesinato, Erastro cuenta a su amigo Elicio cómo, para curar su mal de amor, ha acudido «a los médicos y curas del lugar a que me*

diesen remedio», y los curas, precisamente, le han recomendado «que me encomiende a Dios». A Elicio le toca reaccionar de forma insólita en ámbitos pastoriles: «No pudo dejar de reírse Elicio de las razones de Erastro». No debo insistir en que médicos y curas son profesiones ajenas por completo al mundo pastoril, la primera porque la enfermedad es rechazada por la perfección idílica, y la segunda porque el hermetismo paganizante de la bucólica rechaza al Dios cristiano. En cuanto a la risa, ésta es incompatible con el amor pastoril, que lleva el dolor y la tristeza en su raíz, porque, como ya dije, el amor feliz no tiene historia.

Resulta obvio que los elementos mencionados (médicos, curas, risa insólita) son antagónicos a la esencia pastoril. Pero Cervantes los engavilla con segunda intención, porque le sirven, con máxima economía narrativa, para la introducción gradual al sangriento asesinato de Carino por Lisandro. La Muerte ha penetrado en Arcadia de la mano de Cervantes, unos cincuenta años antes que el alucinado pintor Nicolas Poussin la viese murmurando a los pastores, Et in Arcadia ego. Mas la hegemonía de la Muerte sólo se puede ejercer donde hay Vida, y su presencia en la Arcadia cervantina indica la voluntad de crear pastores vivos, de carne y hueso, no las perfecciones intocables que pueblan La Diana de Montemayor. La misma Diana es una teoría, una abstracción de la belleza, intocada por la realidad vital. En la baraja de la Vida, sin embargo, el triunfo lo constituye la Muerte. Por todo ello es que en los momentos iniciales de la bucólica cervantina el pastor Carino caerá apuñalado ante los ojos atónitos de Elicio y Erastro. Si los pastores viven acechados por la Muerte es, precisamente, porque están vivos —al menos tal es la intención del autor—, porque quieren afirmarse como alejados de toda teoría y abstracción. Con economía y brevedad Cervantes ha dado, sin vacilar, el primer paso hacia la humanización del personaje literario, hacia lo que llamaré la mortalización de los idílicos pastores, que habían habitado, hasta el momento, Arcadias intemporales.

El mundo de la Galatea ha comenzado a adquirir forma, por consiguiente, como algo susceptible de mortalidad, perecedero, con risas y dolores, con curas y médicos, y, por encima de todo, con Dios. Es lástima que este prometedor esquema queda trunco bien poco después. El pastor idealizado y atemporal, propio del género peninsular, se ha visto reajustado, momentáneamente, a su condición humana, donde la Muerte es el árbitro final. Estas vidas novelísticas la traen a hombros... por un momento. Pero en ese instante se ha dado el primer paso gigantesco hacia la humanización del arte. Los próximos y sucesivos pasos que dará la novela española hacia esa meta nebulosa ocurrirán veinte años

más tarde, cuando Don Quijote y Sancho salgan por primera vez de su anónima aldea a la busca de aventuras.

Al seguir el argumento de la Galatea el lector pasa del extraordinario asesinato de Carino, desconocido en la tradición bucólica, a los más asendereados lugares comunes de la literatura amorosa renacentista. Se trata ahora del amante que necesita de la soledad para expresar sus penas, y esto es lo que hace Elicio al retirarse a los bosques, pero al llegar allí oye una voz quejándose de su infelicidad. Es Lisandro, el asesino de Carino, quien cuenta su horripilante historia, un verdadero tejido de crímenes. Se llega ahora a extremos de brutalidad y sadismo: Leonida es muerta por Crisalvo, quien, a su vez, es asesinado por Lisandro, quien pone su daga en la mano exánime de Leonida y con la fuerza de su propio brazo apuñalea tres veces el cadáver de Crisalvo. Contra este macabro telón de fondo destaca más aún la primera aparición de Galatea, y con ésta el argumento medular se pone en marcha.

La novela no podía funcionar, en cuanto tal, a base del triángulo amoroso de Elicio-Erastro-Galatea, porque éste invita a un estatismo e inmovilidad radicales por su esencia neoplatónica. A la sangrienta batahola inicial sigue la pacífica aparición de Galatea, nueva Afrodita que surge de la criminosa espuma del mar. Este comienzo tiene señas de identidad únicas: imposible confundirlo con el inicio de cualquier Diana. En esta violenta arremetida contra los cánones establecidos por un Fernando de Herrera, por ejemplo, yace la novedad identificatoria y el comienzo de su definición como obra de arte. Ahora se trata de poner en marcha el argumento central y el autor novel lo hace a través del brillante uso del lugar común de la soledad acompañada. La peripecia insólita acompañada de economía narrativa, tal es el gambito de rey con el que Cervantes inicia su partida contra la realidad novelable. El jaque mate (¿o fueron tablas?) vendrá muchas jugadas después, allá en el año de 1615.

La exorbitancia vital y artística de Lope de Vega forma parte entrañable de nuestra historia literaria. El caso de la novela pastoril no es excepción a sus desmesuras habituales, ya que escribió, no una, sino dos. La primera en el tiempo fue la Arcadia (Madrid, 1598), y la segunda, los Pastores de Belén (Madrid, 1612). La primera es una novela pastoril de amor profano, la segunda es su contra-factum, una novela pastoril a lo divino. La Arcadia constituyó la primera novela que escribió Lope, y es sabido que a lo largo de su vida el Fénix demostró una verdadera fascinación por este género que nunca le resultó fácil. Con desplante de jaque, Lope la hizo imprimir con el escudo de Bernardo del Carpio

en la portada y con el lema: «De Bernardo es el blasón, las desdichas mías son». El pitorreo con que fue recibida esta vanidad infantil fue poco menos que fenomenal, y entre las cuchufletas más despiadadas debemos contar las de Góngora y las de Cervantes.

El anuncio acerca de la fuerte carga autobiográfica de la novela lo expresa el autor en el prólogo:

Estos rústicos pensamientos, aunque nacidos de ocasiones altas, pudieran darlas para iguales discursos, si como yo fui el testigo dellos, alguno de los floridos ingenios de nuestro Tajo lo hubiera sido; y si en esto, como en sus amores, fue desdichado su dueño, ser ajenos, y no propios, de no haber acertado me disculpe, que nadie puede hablar bien en pensamientos de otro. Si alguno no advirtiese que a vueltas de los ajenos he llorado los míos, tal en efecto como fue, quise honrarme de escribirlos, pues era imposible honrarlos, acomodando a mis soledades materia triste, como quien tan lejos vive de cosa alegre.

Las circunstancias históricas aludidas en este pasaje son las siguientes: después del descomunal escándalo provocado por sus amores con Elena Osorio (1588), Lope es desterrado de la corte y del reino. En determinado momento en su destierro conoce a don Antonio Álvarez de Toledo, V duque de Alba, y le acompaña a su corte provinciana de Alba de Tormes como gentilhombre de la casa ducal, acompañado por su mujer Isabel de Urbina, que allí murió (1594). En Alba de Tormes escribe la Arcadia, *y su protagonista es el propio duque, aunque se puede ensayar esta fórmula para acercarnos un poco más a la compleja realidad: Anfriso = duque de Alba + Lope de Vega, si bien el poeta aparece también como Belardo. El duque estuvo una temporada dudoso de casar con la hija del duque de Alcalá (doña Catalina Enríquez), o con la hija del duque del Infantado (doña Mencía de Mendoza). Hubo un prolongado tira y afloja, hasta que don Antonio, en forma subrepticia, súbita y escandalosa, en consecuencia, casó con doña Mencía.*

Éste es el núcleo histórico-anecdótico al que acudió Lope, para darle forma artística en las páginas de su Arcadia, *que a menudo se sacude con ramalazos de su propia vida. A vueltas de todo esto, el Fénix vierte en su novela una alquitarada cultura literaria, que la indiscreta erudición ha desmontado casi pieza por pieza para identificarla con manuales y centones de su época. Así usó Lope la* Officina *de Ravisio Textor, o el* Compendium naturalis philosophiae aristotelico *de Franz Titelmans, o* Il sapere util'e delettevole *de Constantino Castriota. Desde luego que la influencia de Sannazaro recorre la obra íntegra, desde su*

propio título hasta la despedida final «Belardo a la zampoña», artificio estructural este último que Lope repetirá en sus Pastores de Belén. *Pero también hay mucho de la pastoril peninsular, y con páginas de la* Arcadia *se puede formar un mosaico de trozos de Montemayor, de Gil Polo, de Gálvez de Montalvo...*

El tema del amor se presenta con una visión de índole neoplatónica, pero Lope da un giro personalísimo a la idea del amor, y Anfriso, en el libro V y último, es llevado al Templo del Desengaño, de donde sale curado de su mal de amores. Claro está que, a un nivel, esto es trasunto del palacio de Felicia en La Diana *de Montemayor, pero, a otro nivel, el desengaño se entreteje con las enseñanzas estoicas, con lo que Lope proporciona específicas características ideológicas a la* Arcadia, *que le dan identidad propia dentro de la historia del género en España.*

La Arcadia *tuvo una recepción calurosa, que provocó una quincena de ediciones en vida del autor.* Pastores de Belén. Prosas y versos divinos *(Madrid, 1612) también tuvo, en su momento, una excelente recepción: siete ediciones en vida de Lope. Su redacción ilustra un período climatérico en la vida del Fénix, y es digno de observarse que Lope acude a una pastoril a lo divino en esta ocasión. Al acercarse a su cincuentena (hacia la década de 1610), Lope sufrió un paulatino pero profundo cambio espiritual, que le llevó, el 24 de enero de 1610, a ingresar en el Oratorio de la calle del Olivar, congregación que funcionaba en el convento de los trinitarios descalzos, y el 26 de septiembre de 1611 en la Orden Tercera de San Francisco; en marzo de 1614 tomó órdenes menores. Firmemente enmarcadas en este período se ofrecen los* Pastores de Belén *y los* Cuatro soliloquios, *ambas obras de 1612, en la segunda de las cuales declara, desde el título, que éstos son «llantos y lágrimas que hizo arrodillado delante de un crucifijo, pidiendo a Dios perdón de sus pecados». Pero a pesar de estas defensas, el escritor no pudo ni supo vencer la carne, y allí queda como testigo insobornable y calamitoso el nombre de Marta de Nevares (Amarilis, Marcia Leonarda), mujer que le hizo sollozar en una epístola al duque de Sessa: «Yo estoy perdido... y Dios sabe con qué sentimiento mío».*

Entre bandazos sentimentales y espirituales Lope llega a los Pastores de Belén, *obra ideada y redactada de un tirón. Para estos años Lope ya era ducho en el género novelístico pastoril, como nos lo acaba de demostrar su* Arcadia, *pero ahora hace categórica renuncia a esos alardes mundanos:*

Si en otras ocasiones me habéis parecido rústica y bárbara, zampoña mía, cuando al son vuestro cantaba yo los pastores de mi patrio Tajo, sus vanos amores y contiendas a vueltas de los errados pensamientos de mis primeros años, ¿qué me parecéis ahora que me habéis ayudado a cantar los Pastores de Belén, sus honestos pensamientos, dirigidos a las justas alabanzas de aquella hermosa Virgen, que enamora?

Siempre se ha soñado con un mundo de belleza ideal, sencillez y pureza, y en el momento del Renacimiento ese mundo se expresó en las novelas pastoriles. A finales de esa época, sin embargo, hay indicios de que ese mundo ha llegado casi al final de su vida cíclica. En 1629 se publicó en Madrid La Cintia de Aranjuez, *novela pastoril de Gabriel del Corral, que resultó ser, más bien, un atildado ademán de pulcra cortesanía, al punto que la vida de los pastores se denomina «Academia pastoril» (libro I). Al final de la novela se puntualiza que «desampararon sus chozas los pastores, y convidados de su curiosidad y de la amenidad del sitio, las ocuparon algunos vecinos de los lugares cercanos». Cuando se puede concebir que el quedar los pastores a la intemperie por falta de alojamiento es adecuado desenlace a la peripecia novelística, es porque el tipo literario del pastor está agotado, y la imaginación creadora, asimismo exhausta, no acierta a darle nueva vida. Ya no sonarán más los caramillos y zampoñas. Hoy en día no se oye ni su eco siquiera.*

JUAN BAUTISTA DE AVALLE-ARCE

LOS SIETE LIBROS DE LA DIANA

TÍTULO. El título de la obra, que tiene como modelo los que habitualmente presentaban los libros de caballerías, viene a significar: 'Los siete libros que tratan de Diana'. La voluntad, sin embargo, de marcar editorialmente las distancias con respecto al género caballeresco ya se deja ver en la selección del nombre femenino para el título, lo que induce a pensar que Diana es el personaje principal de la obra. Pero la lectura del libro frustra en parte las expectativas ahí fundadas, por cuanto en realidad dicho rango sólo le corresponde a la pastora de una manera indirecta. Otro hecho que viene a resaltar la peculiaridad del título es la omisión del nombre del protagonista masculino, esquivando así el tipo de emparejamiento que ocasionalmente se había dado tanto en la llamada novela sentimental (*Tractado... de Arnalte y Lucenda, Grimalte y Gradisa*, por ejemplo) como en el teatro pastoril (*Égloga de Cristino y Febea, ... de Plácida y Vitoriano*); sin olvidar desde luego la *Comedia de Calisto y Melibea*. El enfoque exclusivo sobre la protagonista femenina contaba, sin embargo, con un antecedente tan ilustre como la boccaccesca *Elegia di madonna Fiammeta*, obra que coincide con *La Diana* en hacer —aunque por motivos bien distintos— de su heroína una esposa desgraciada.

Compleja es la cuestión de decidir si el título da o no alguna pista sobre la naturaleza pastoril de la obra. Ciertamente, el nombre de la pastora trae de inmediato a la memoria a la bella hermana de Apolo, cazadora silvestre y virgen enemiga del amor. Aunque Garcilaso había dado en la Camila de su égloga II el prototipo de la pastora consagrada a Diana, en general la literatura pastoril de la época favorecía más bien la asociación del mundo pastoril con Venus y el tema del amor que no con su contrario. Una posible vía de conexión entre Diana y el amor pastoril proporciona, sin embargo, la identificación neoplatónica entre esa diosa y la Venus Urania o celeste, como inspiradora del amor casto —pero la equiparación entre el casto amor pastoril y el neoplatónico es asunto que también requiere algunos distingos. Sea como fuere, lo innegable es que la relación entre Diana personaje y diosa está marcada por el contraste desde el arranque mismo de la narración —Diana ha sido infiel a Sireno casándose con un hombre al que no quería—, con lo que la expectativa creada en el título de que la pastora sea un dechado de castidad, entendida como fidelidad y pureza amorosa, se verá completamente frustrada. Por si había alguna duda, en el libro IV el narrador se preocupa por dejar claro que el único personaje de los principales del libro que, por no haber cumplido las leyes de la castidad, no puede acceder a un templo de Diana es la pastora homónima. A esta luz el nombre de la heroína aparece irisado de una connotación irónica que no puede dejar de recordar ciertos chistes poéticos sobre el mismo: «Di Ana: ¿eres Diana? No es posible, / pues tienes fruto y eres más hermosa» (J. Rufo). Juegos que, por añadidura, ponen sobre la mesa otra cuestión de importancia: *Diana* podía encerrar para los lectores de la época una alusión en clave a una mujer de nombre Ana.○

Al Muy Ilustre Señor Don Joan Castellá de Vilanova,
Señor de las baronías de Bicorb y Quesa,
Jorge de Montemayor[1]

Aunque no fuera antigua esta costumbre, Muy Ilustre Señor, de dirigir los autores sus obras a personas de cuyo valor ellas lo recibiesen,[2] lo mucho que Vuestra Merced merece, así por su antigua casa y esclarecido linaje como por la gran suerte y valor de su persona,[3] me moviera a mí, y con muy gran causa, a hacer esto. Y puesto caso que el bajo estilo de la obra[4] y el poco merecimiento del autor della no se habían de extender a tanto como es dirigirlo a Vuestra Merced,[5] tampoco tuviera otro remedio sino éste para ser en algo tenida; porque las piedras preciosas no reciben tanto valor del nombre que tienen, pudiendo ser falsas y contrahechas,[6] como de la persona en cuyas manos están. Suplico a Vuestra Merced debajo de su amparo y corrección recoja este libro,[7] así como al extranjero autor dél ha recogido,[8] pues

[1] «Don Joan Castellá de Vilanova, 3.° de su nombre, fue hijo de don Luis de Vilanova, llamado el Antiguo, Señor de Bicorb o Bicorp, Quesa y Castellá, y de doña Juana Carroz ... casó en 1545 con doña María de Quintana, hija de Pedro de Quintana ... y de doña Francisca Ferrer. Don Luis de Vilanova, su hijo y heredero fue el primer Conde de Castellá» (Moreno Báez). Esta dedicatoria y el elogio de don Luis de Vilanova que hay en el libro IV (véase más abajo p. 183) son los únicos testimonios que conservamos de las relaciones de Montemayor con este noble linaje valenciano.°

[2] Montemayor reitera esta idea en la epístola dedicatoria de su *Segundo cancionero espiritual.*°

[3] *suerte*: 'condición', 'estado'; *suerte* y *valor* forman pareja frecuentemente en el libro.°

[4] *puesto caso que*: 'aunque'.

[5] *dirigirlo* puede explicarse por concordancia con un término latente en la frase: *libro*.

La alusión al *bajo estilo* del libro tiene una doble explicación. Por un lado, resuena ahí un eco de la tradicional adscripción de las obras pastoriles al estilo humilde o ínfimo. Por otro, la afirmación encaja dentro del tópico de humildad o modestia propio del exordio.°

[6] 'dado que pueden ser falsas y de imitación (*contrahechas*)'. A propósito de este argumento tomado de la joyería merece la pena recordar que se ha especulado con la posibilidad de que Montemayor fuese hijo de un platero, judío por más señas.

[7] *amparo y corrección*: 'protección y censura'. O sea, que el autor espera que el nombre del mecenas proteja al libro de críticas ajenas, al tiempo que reconoce a éste como único censor autorizado de la obra.

[8] Aunque *extranjero* podía significar

que sus fuerzas no pueden con otra cosa servir a Vuestra Merced, cuya vida y estado Nuestro Señor por muchos años acreciente.[9]

AL DICHO SEÑOR [10]

Mecenas fue de aquel Marón famoso
particular señor y amigo caro;[11]
de Homero, aunque finado, el belicoso
Alejandro gozó su ingenio raro;[12]
y así el de Vilanova generoso
del lusitano autor ha sido amparo,
haciendo que un ingenio bajo y falto
hasta las nubes suba y muy más alto.

simplemente 'forastero', es probable que aquí sea alusión al origen portugués de Montemayor; compárese el verso 6 de la octava real que sigue a la dedicatoria.

[9] Este remate es una fórmula habitual como colofón de una dedicatoria. Montemayor la repite literalmente al final de la que dirige a Mosén Simón Ros en su traducción de Ausias March (Valencia, 1560).

En la edición de Milán, 1561?, esta dedicatoria no aparece. En su lugar figura otra a la señora Bárbara Fiesca, casada con un miembro de la influyente familia de los Visconti. Se reproduce en el Apéndice de esta edición.

[10] Esta octava constituye un complemento poético de la dedicatoria, por lo que se entiende, aunque no lo diga el texto, que es obra del mismo Montemayor. En la edición de Milán, 1561?, también fue suprimida. Asimismo fueron eliminados los dos sonetos que siguen en elogio del autor y sustituidos por uno de Luca Contile en lengua italiana («O sacro cigno del famoso Tago»), y otro de Jerónimo de Tejeda («Si al celebrado Tajo impetuoso»). Los dos figuran en el Apéndice.

[11] El nombre del noble romano Cayo Cilnio Mecenas, que favoreció entre otros a Horacio y Virgilio (*Marón*), designa por antonomasia a los protectores de las artes.

[12] Se cuenta, en efecto, que Alejandro Magno era aficionado a la lectura de Homero y tenía en Aquiles su modelo heroico. Con esta alusión Montemayor parece querer decir que su protector podrá seguir gozando de su obra una vez muerto él, lo que constituye —aparte de una curiosa profecía de su próxima desaparición— más un elogio de la creación propia que un cumplido al mecenas.

DE DON GASPAR DE ROMANÍ AL AUTOR [13]

Soneto

Si de Madama Laura la memoria
Petrarca para siempre ha levantado,[14]
y a Homero así de lauro ha coronado
escribir de los griegos la victoria;[15]

si los reyes también, para más gloria,
vemos que de contino han procurado [16]
que aquello que en la vida han conquistado
en muerte se renueve con su historia;

con más razón serás, oh excelente
Diana,[17] por hermosa celebrada
que cuantas en el mundo fueron,

pues nadie mereció ser alabada
de quien así el laurel tan justamente
merezca más que cuantos escribieron.

[13] Don Gaspar de Romaní debió de ser, como era frecuente en la época, poeta ocasional. De hecho sólo se conocen dos sonetos suyos, éste y otro en los preliminares de la *Segunda parte del Orlando* de Nicolás Espinosa (Amberes, 1556). Es poco probable la identificación que proponen algunos editores con Gaspar Escrivá de Romaní, cuya actividad poética se documenta entre 1602 y 1619.○

[14] *Madama*: 'señora'. Este galicismo solía ser usado como tratamiento de las damas extranjeras.

[15] *lauro*: 'laurel'; es voz culta bastante difundida desde el siglo XV por lo menos. La corona de laurel es propia, en efecto, del poeta heroico, pero aquí vale por símbolo general de victoria y triunfo, como confirma más abajo el verso 13 del soneto. Por otro lado, el juego entre *Laura* y *lauro* de estos versos es frecuente en el *Canzoniere* petrarquesco.

[16] *de contino*: 'continuamente'.

[17] *Diana* se escandía como trisílaba en la época. La alusión a la fama por venir se dirige en primera instancia al personaje y por medio de él a la obra a la que da nombre y al autor de ella.

JERÓNIMO SAMPERE A JORGE DE MONTEMAYOR[18]

Soneto

—Parnaso, monte sacro y celebrado,
museo de poetas deleitoso,[19]
venido al parangón con el famoso[20]
paréceme que estás desconsolado.

—Estoylo, y con razón, pues se han pasado
las musas y su coro glorioso
a ese que es mayor monte dichoso,
en quien mi fama y gloria se han mudado.[21]

Dichosa fue en extremo su Diana,
pues para ser del orbe más mirada
mostró en el monte excelso su grandeza.

Allí vive en su loa soberana,
por todo el universo celebrada,
gozando celsitud, que es más que alteza.[22]

[18] El valenciano Jerónimo Sempere, Samper, Sampere o Sampedro, cultivó el verso tanto en castellano como en su lengua natal. Es autor de un *Libro de la Caballería Celestial*, del que salieron dos partes en 1554, y de un poema épico, también en dos partes: *La Carolea* (Valencia, 1560). Sendos sonetos de Montemayor y de Gil Polo figuran entre los preliminares de la primera parte del poema épico; en justa correspondencia, Sempere escribió, además de éste, otro para la *Diana enamorada*, en cuyo «Canto de Turia» recibe también el elogio pertinente.○

[19] *museo*: 'lugar destinado al estudio', 'academia'. Significación derivada de la que tiene la voz por su etimología: 'lugar dedicado a las musas'.

[20] 'puesto en parangón con el famoso'; se sobreentiende *monte*, en alusión a Montemor-o-Velho, de donde se cree originario al autor de *La Diana*; a él se refiere también el verso 7 del poema.

[21] 'a donde se han trasladado mi fama y mi gloria'. El sintagma *mayor monte* conlleva una doble alusión: al topónimo y al apellido del escritor.○

[22] *celsitud*: 'excelsitud', 'excelencia'; *alteza*: 'altura'.

O sea que Diana y el libro a ella consagrado (aludido como *loa soberana*) han alcanzado la fama propia de quienes habitaban el Parnaso (Montemor-o-Velho ahora).

ARGUMENTO DE ESTE LIBRO[1]

En los campos de la principal y antigua ciudad de León, riberas del río Esla,[2] hubo una pastora llamada Diana,[3] cuya hermosura fue extremadísima sobre todas las de su tiempo.[4] Ésta quiso y fue querida en extremo de un pastor llamado Sireno;[5] en cuyos amores hubo toda la limpieza y honestidad posible.[6] Y en el mis-

[1] El «Argumento» proporciona al lector los antecedentes más inmediatos de la situación que Sireno, Silvano y Diana, el trío central de la obra, viven cuando da inicio el libro primero. Esto es lo que permite que la narración empiece tomando el asunto, no desde el principio sino en un punto determinado de su desarrollo (*in medias res*). Aunque el efecto narrativo así logrado sea característico de la llamada novela griega, lo cierto es que el recurso hace pensar más bien en la práctica corriente de poner un esbozo argumental o de situación al principio de los textos dramáticos. La adecuación de la pieza con lo que es el arranque efectivo de la obra hace poco plausible la hipótesis, formulada alguna vez, de que se trate de un añadido del editor.○

[2] 'A orillas del río Esla'. Este afluente del Duero baja desde los montes astur-leoneses para recorrer en la actual provincia de León una zona de valles y vegas de notable riqueza agropecuaria. Aunque Montemayor no determina el lugar exacto de la acción, tradicionalmente se viene situando en las proximidades de Valencia de Don Juan, localidad situada al sureste de León y centro de una subcomarca del alto Esla con tradición de ganadería lanar. Se sabe que Montemayor tuvo relaciones con los duques de Valencia de Don Juan.○

[3] No han faltado intentos de identificar a Diana con alguna mujer histórica. La propuesta más antigua y divulgada es la que quiere ver en Diana a una señora, de nombre Ana, que vivió en Valencia de Don Juan y cuya fama de ser la hermosa pastora cantada por Montemayor dio pie a que Felipe III y su esposa Margarita la visitasen con su corte en 1602, cuando los reyes hacían el camino de León a Valladolid. También se ha apuntado la posibilidad de que Diana sea trasunto de doña Ana Ferrer, una dama valenciana o quizá catalana a la que Montemayor dedicó su extenso poema *Historia de Alcida y Silvano*.○

[4] El pasaje acumula procedimientos intensificativos en torno a un adjetivo, *extremado*, que por sí solo ya significa 'sumamente bueno o malo en su género'.

[5] Aunque es nombre sin tradición pastoril previa, *Sireno* no puede dejar de recordar a *Sincero*, que es el principal pastor de la *Arcadia* de Sannazaro y a la vez la encarnación poética de su autor. Otras asociaciones inevitables se producen con *sirena*, por la habilidad musical del pastor, y con *sereno* —irónicamente, dada su situación de inquietud amorosa. Existe, por otro lado, cierto consenso crítico en identificar a Sireno con el propio Montemayor.○

[6] El singular de *posible* se explica porque, como era usual en la época, el adjetivo calificativo sólo concierta con el sustantivo más próximo.

mo tiempo la quiso más que a sí otro pastor llamado Silvano,[7] el cual fue de la pastora tan aborrecido que no había cosa en la vida a quien peor quisiese.[8] Sucedió, pues, que como Sireno fuese forzadamente fuera del reino a cosas que su partida no podía excusarse y la pastora quedase muy triste por su ausencia, los tiempos y el corazón de Diana se mudaron[9] y ella se casó con otro pastor, llamado Delio,[10] poniendo en olvido el que tanto había querido.[11] El cual, viniendo después de un año de absencia[12] con gran deseo de ver a su pastora, supo antes que llegase como era ya casada.[13] Y de aquí comienza el primero libro. Y en los demás hallarán[14] muy diversas historias de casos que verdaderamente han sucedido, aunque van disfrazados debajo de nombres y estilo pastoril.[15]

[7] El nombre de *Silvano* está bien enraizado en la tradición pastoril, ya que corresponde al de una divinidad latina, moradora de los bosques (*siluae*), cuya custodia le estaba encomendada. Usualmente se le identificaba con Fauno y Pan, dioses de los pastores.○

[8] El uso de *cosa* con valor negativo es habitual en la lengua clásica.

El triángulo formado por dos pastores enamorados de una pastora que ama a uno y desdeña al otro resulta prácticamente desconocido en el bucolismo clásico, pero fue introducido, con algunas variantes, en el teatro pastoril vernáculo por Juan del Encina (*Égloga representada en recuesta de unos amores*). Después de *La Diana* reaparece en obras como *La Galatea* cervantina, en la que Elicio y Erastro aman a la protagonista.○

[9] El narrador cuenta las cosas con una perspectiva que es la de Sireno. Las circunstancias que rodean tanto la partida de Sireno como el casamiento de Diana serán objeto de discusión entre los personajes a lo largo del libro.

[10] *Delio* es nombre asociado a Apolo, por haber nacido éste, como la propia Diana, en la isla de Delos. Su matrimonio con Diana evoca, pues, la pareja astral sol/luna. Pudiera ser, en fin, que el nombre encierre una alusión a la riqueza del personaje, por el color amarillo del oro.

De la boda de Diana con Delio surge un triángulo amoroso muy distinto al mencionado más arriba, dado que abarca la relación matrimonial entre dos de sus integrantes —cuestión abordada por los propios pastores en los compases finales del libro VI. La situación recuerda la que se produce tras la boda de Galatea, amada de Salicio, con un rival en la égloga I de Garcilaso.

[11] Montemayor omite con frecuencia la preposición *a* delante del objeto directo de persona, rasgo que resulta raro en el castellano de la época y podría explicarse como lusismo sintáctico.○

[12] *absencia*: 'ausencia', con ortografía latinizante.

[13] 'que ya se había casado'. En la lengua clásica podía usarse *como* con valor anunciativo similar a *que* tras verbos como *ver*, *decir*, etc.○

[14] *hallarán* tiene sujeto impersonal: quienes leyeren.

[15] No deja de ser curioso que se predique la veracidad de lo narrado para las diversas historias amorosas de la obra en términos que dejan fuera la principal, la de Sireno y Diana, que

es precisamente la que con mayor frecuencia ha sido leída como historia cifrada por el público y la crítica. Sea como fuere, dicha afirmación de historicidad no puede tomarse al pie de la letra y pide ser valorada en el marco de un contexto doble: la tendencia de la época a presentar la ficción como historia verdadera; y la idea, en cierto sentido concomitante con lo anterior, que hace de la literatura bucólica un trasunto cifrado o en clave de una realidad distinta, de carácter cortesano normalmente.°

LIBRO PRIMERO DE LA DIANA DE JORGE DE MONTEMAYOR

Bajaba de las montañas de León el olvidado Sireno,[1] a quien amor, la fortuna, el tiempo trataban de manera que del menor mal que en tan triste vida padecía no se esperaba menos que perdella.[2] Ya no lloraba el desventurado pastor el mal que la ausencia le prometía ni los temores del olvido le importunaban, porque vía cumplidas las profecías de su recelo tan en perjuicio suyo que ya no tenía más infortunios con que amenazalle.[3] Pues llegando el pastor a los verdes y deleitosos prados que el caudaloso río Esla con sus aguas va regando,[4] le vino a la memoria el gran contentamiento de que en algún tiempo allí gozado había, siendo tan señor de su libertad como entonces sujeto a quien sin causa lo tenía sepultado en las tinieblas de su olvido.[5] Consideraba aquel dichoso tiempo que por aquellos prados y hermosa ribera apacentaba su ganado, poniendo los ojos en solo el interese[6] que de

[1] Sireno, que ya ha sido víctima de la deslealtad de Diana, regresa a tierras leonesas tras un viaje que le obligó a embarcarse, como se dirá más abajo (p. 88). El lector se halla, pues, desde el principio inmerso en el transcurrir de un relato que toma el asunto *in medias res*. Hay que suponer ahora que, tras desembarcar probablemente en algún puerto cantábrico, ha completado su regreso a las riberas del Esla por tierra, para lo cual ha debido pasar por los montes que separan Galicia y Asturias de León. Este arranque fue imitado por Lope de Vega al inicio de su novela pastoril 'a lo divino' *Pastores de Belén*.○

[2] *perdella*: 'perderla'. La asimilación de la *-r* del infinitivo con la *l-* del enclítico, normal en el castellano de la época, es el uso que predomina en la obra.

Amor, tiempo y *fortuna* son las tres fuerzas a las que deben hacer frente los personajes del libro; todas tienen en común la condición de inestables.○

[3] *vía*: forma del imperfecto de *ver* con reducción vocálica.

[4] El texto sitúa el tópico lugar ameno del bucolismo en una concreta ubicación geográfica, fundiendo así lo poético y lo histórico de una manera similar a la adoptada por Garcilaso en sus églogas.○

[5] Sireno no evoca ahora los momentos de felicidad amorosa vividos con Diana, sino su tranquila vida pastoril antes de caer en las redes de la pasión.

Se funden en el pasaje dos imágenes bien conocidas: «las tinieblas del tiempo o de la muerte» y «la sepultura del olvido». La expresión fue retomada por Joan Timoneda en un «Romance del olvidado Sireno», que pone en verso el principio de *La Diana*.○

[6] *en solo el interese*: 'únicamente en el interés'. Conforme a una construcción bien arraigada en la época, *solo* es aquí adjetivo y no adverbio.

traelle bien apacentado se le seguía, y las horas que le sobraban gastaba el pastor en sólo gozar del suave olor de las doradas flores, al tiempo que la primavera, con las alegres nuevas del verano,[7] se esparce por el universo; tomando a veces su rabel, que muy pulido en un zurrón siempre traía, otras veces una zampoña,[8] al son de la cual componía los dulces versos con que de las pastoras de toda aquella comarca era loado.[9] No se metía el pastor en la consideración de los malos o buenos sucesos de la fortuna ni en la mudanza y variación de los tiempos; no le pasaba por el pensamiento la diligencia y codicias del ambicioso cortesano[10] ni la confianza y presunción de la dama celebrada por sólo el voto y parecer de sus apasionados;[11] tampoco le daba pena la hinchazón y descuido del orgulloso privado.[12] En el campo se crió, en el campo apacentaba su ganado, y así no salían del campo sus pensamientos, hasta que el crudo amor tomó aquella posesión de su libertad que él suele tomar de los que más libres se imaginan.[13] Venía, pues, el triste Sireno, los ojos hechos fuentes, el rostro mudado[14] y el corazón tan hecho a sufrir desventuras que si la fortuna le quisiera dar algún contento, fuera menester buscar otro corazón nuevo para recebille.[15] El vestido era de un sayal tan áspero como su ventura, un cayado en la mano, un zurrón

[7] *verano* se refiere aquí, según la popular división del año en dos fases, a la época del calor, cuyo inicio solía celebrarse el 25 de abril, día de San Marcos. En justa consonancia, pues, con el lugar ameno en que se ubica la narración, el tiempo apunta hacia el mito de la eterna primavera.°

[8] El *rabel* y la *zampoña*, como instrumentos de carácter rústico, son los más habituales en el acompañamiento de los cantos pastoriles a lo largo de la obra. El primero constaba normalmente de tres cuerdas y se tocaba con un arquillo; el segundo era un instrumento de viento con embocadura, del tipo de la chirimía o la gaita.°

[9] *con que*: 'a causa de los cuales'.

[10] *diligencia*: 'desvelo'. Como es habitual en la época el verbo concuerda sólo con el término más próximo del sujeto múltiple.

[11] *confianza*: 'vanagloria'; *apasionados*: 'parciales', 'partidarios'.

[12] *descuido*: 'falta de consideración'. Tomando como fondo el elogio de la vida pastoril, Montemayor pinta en breves pinceladas un tópico de amplia difusión en la época: el «menosprecio de corte».°

[13] Antes de enamorarse Sireno pasaba el tiempo en tareas y menesteres campesinos, pero —según una idea que viene de antiguo— el amor es como una enfermedad o desorden moral que destruye el estado de felicidad natural propio de la vida pastoril.°

[14] *mudado*: 'demudado'; *los ojos hechos fuentes* es ponderación tópica del dolor.

[15] La expresión *corazón nuevo*, que reaparece más abajo (p. 246), se usaba habitualmente en contextos de sentido religioso.°

del brazo izquierdo colgando.[16] Arrimóse al pie de una haya, comenzó a tender sus ojos por la hermosa ribera, hasta que llegó con ellos al lugar donde primero había visto la hermosura, gracia, honestidad de la pastora Diana,[17] aquella en quien naturaleza sumó todas las perficiones que por muchas partes había repartido.[18] Lo que su corazón sintió, imagínelo aquel que en algún tiempo se halló metido entre memorias tristes.[19] No pudo el desventurado pastor poner silencio a las lágrimas ni excusar los sospiros que del alma le salían. Y, volviendo los ojos al cielo, comenzó a decir desta manera:

—¡Ay, memoria mía, enemiga de mi descanso![20] ¿No os ocupárades mejor en hacerme olvidar desgustos presentes que en ponerme delante los ojos contentos pasados? ¿Qué decís, memoria? ¿Que en este prado vi a mi señora Diana? ¿Que en él comencé a sentir lo que no acabaré de llorar? ¿Que junto a aquella clara fuente, cercada de altos y verdes alisos,[21] con muchas lágrimas

[16] Una ropa de lana burda (*sayal*), un cayado y un zurrón son elementos vestimentarios suficientes e inequívocos para denotar la condición pastoril de Sireno. Es tópica la asimilación entre el atuendo y el estado existencial o anímico de un personaje.

[17] *primero*: 'por primera vez'. El lugar de la primera visión de la amada es importante porque suele coincidir con el del enamoramiento.

[18] Es el conocido tópico de «la mujer como suma de lo mejor del universo», que se apoya sobre un concepto de la naturaleza como fuerza creadora (*natura naturans*).○

[19] «Evidente reminiscencia del último verso del soneto X de Garcilaso: *...verme morir entre memorias tristes*» (Moreno Báez). Desde *imagínelo* hay en el texto «dos endecasílabos en su ritmo» (López Estrada y López García-Berdoy).

La apelación, que se reitera a lo largo del libro, por parte del narrador al lector como alguien experimentado en el mal de amores constituye, desde el soneto inaugural del *Canzoniere* de F. Petrarca, un motivo corriente en la literatura amorosa de la época.○

[20] Aunque la soledad de Sireno impone el soliloquio como forma de dar entrada al personaje en el presente narrativo, Montemayor lo desarrolla bajo la forma de un desdoblamiento entre el presente y el pasado, representado por la memoria. El reproche contra la memoria se fundamenta en la vieja idea de que el recuerdo de la felicidad pasada no hace sino acrecentar el mal presente.○

[21] La *fuente de los alisos* es el centro del espacio pastoril, al que una y otra vez encaminan sus pasos los personajes del libro. Este valor de la fuente es tópico en la literatura pastoril, como ilustran por ejemplo la égloga II de Garcilaso o el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz.

El *aliso* (*Alnus glutinosa*) es un árbol de la familia de las betuláceas, de hoja caduca, que se cría en terrenos húmedos. Es la especie vegetal más veces mencionada en el libro, dato que destaca tanto más cuanto que el aliso no tiene antecedentes en la literatura bucólica en castellano.○

algunas veces me juraba que no había cosa en la vida, ni voluntad de padres, ni persuasión de hermanos, ni importunidad de parientes que de su pensamiento la apartase? ¿Y que cuando esto decía salían por aquellos hermosos ojos unas lágrimas como orientales perlas,[22] que parecían testigos de lo que en el corazón le quedaba, mandándome, so pena de ser tenido por hombre de bajo entendimiento, que creyese lo que tantas veces me decía? Pues esperá un poco, memoria.[23] Ya que me habéis puesto delante los fundamentos de mi desventura (que tales fueron ellos, pues el bien que entonces pasé fue principio del mal que ahora padezco), no se os olviden, para templarme este descontento, de ponerme delante los ojos, uno a uno, los trabajos, los desasosiegos, los temores, los recelos, las sospechas, los celos, las desconfianzas que aun en el mejor estado no dejan al que verdaderamente ama.[24] ¡Ay, memoria, memoria, destruidora de mi descanso! ¡Cuán cierto está responderme que el mayor trabajo que en estas consideraciones se pasaba era muy pequeño en comparación del contentamiento que a trueque dél recebía! Vos, memoria, tenéis mucha razón y lo peor dello es tenella tan grande.

Y estando en esto sacó del seno un papel, donde tenía envueltos unos cordones de seda verde y cabellos, ¡y qué cabellos!; y poniéndolos sobre la verde yerba con muchas lágrimas, sacó su rabel, no tan lozano[25] como lo traía al tiempo que de Diana era favorecido, y comenzó a cantar lo siguiente:[26]

[22] Es símil tópico entre los escritores de la época.

[23] *esperá*: 'esperad'. La apócope de la *-d* en esta forma del imperativo es rasgo usual en la época, sin connotación de rusticismo.

[24] *olviden*: la concordancia de número que presenta el verbo es anómala. Seguramente sufre la atracción del objeto directo múltiple dependiente de *ponerme delante los ojos*.

[25] *lozano*: 'airoso', 'entonado'.

[26] Las quejas del enamorado ante las prendas o recuerdos de la amada es motivo bien conocido de la poesía clásica y renacentista. Garcilaso contribuyó de manera especial a su difusión en las letras españolas, gracias a unos versos de su égloga I y al famoso soneto X: «Oh, dulces prendas por mi mal halladas».

El poema, que consta de cinco coplas castellanas (abba:cddc), se presenta como un monólogo, con apuntes dialogísticos, del enamorado ante la prenda que le entregó Diana en el momento de la despedida (véase más abajo p. 90). No encaja, sin embargo, con ese hecho lo que se dice en los versos 9-12, discrepancia de la que podría deducirse que el poema fue compuesto al margen de *La Diana* y luego se integró en la obra. La composición sirve para dar nuevo cauce a la mirada retrospectiva del personaje. Los reproches a Diana por su mudanza se resuelven, tras el poliptoton múltiple de

Cabellos, ¡cuánta mudanza
he visto después que os vi,
y cuán mal parece ahí
esa color de esperanza![27]
Bien pensaba yo, cabellos,
aunque con algún temor,
que no fuera otro pastor
digno de verse cabe ellos.[28]

¡Ay, cabellos! Cuántos días
la mi Diana miraba[29]
si os traía o si os dejaba
y otras cien mil niñerías;
y cuántas veces llorando,
¡ay, lágrimas engañosas!,
pedía celos de cosas
de que yo estaba burlando.[30]

Los ojos que me mataban,
decí, dorados cabellos,
¿qué culpa tuve en creellos,
pues ellos me aseguraban?[31]
¿No vistes vos que algún día[32]
mil lágrimas derramaba
hasta que yo le juraba
que sus palabras creía?

los versos 29-32, en una irónica protesta contra el amor y sus desatinadas leyes, final que conoció diversas imitaciones.○

[27] Los cordones con que estaban atados los cabellos eran de color verde, símbolo tradicional de la esperanza.

[28] Montemayor fuerza la sintaxis: de referirse a los cabellos en segunda persona, pasa a hacerlo en tercera, con el objeto de conseguir una rima homófona: *cabellos/cabe ellos*.○

[29] Aunque el uso del artículo ante posesivo fue haciéndose raro a lo largo del XVI, es frecuente encontrarlo en Montemayor, rasgo que puede obedecer a razones diversas, tanto idiomáticas (sustrato portugués) como estilísticas (énfasis sentimental sobre el nombre de la persona amada).○

[30] Diana mostraba celos de pastoras cuyos amores no significaban nada para Sireno. *Pedir celos* es frase proverbial.○

[31] *aseguraban*: 'daban garantía'.

[32] *vos*: 'vosotros'; las formas simples de ciertos pronombres personales «...aún estaban en uso en la primera mitad del siglo XVI, probablemente con una connotación arcaizante o rústica, como aquí, que habla un pastor» (López Estrada y López García-Berdoy) *algún día* tiene valor de plural.

¿Quién vio tanta hermosura
en tan mudable sujeto?
Y en amador tan perfecto[33]
¿quién vio tanta desventura?
¡Oh cabellos! ¿No os corréis,
por venir de a do venistes,
viéndome como me vistes
en verme como me veis?[34]

Sobre el arena sentada
de aquel río la vi yo,
do con el dedo escribió:
«Antes muerta que mudada».[35]
¡Mira el amor lo que ordena,
que os viene a hacer creer
cosas dichas por mujer
y escritas en el arena![36]

No acabara tan presto Sireno el triste canto si las lágrimas no le fueran a la mano;[37] tal estaba como aquel a quien fortuna tiene atajados todos los caminos de su remedio. Dejó caer su rabel, toma los dorados cabellos,[38] vuélvelos a su lugar, diciendo:

—¡Ay, prendas de la más hermosa y desleal pastora que huma-

[33] La imperfección de la rima no se daba, al menos desde el punto de vista gráfico, en la *princeps*: *subjecto* y *perfecto*. Es muy posible, de todos modos, que para muchos lectores de la época la pronunciación efectiva implicase la reducción del grupo consonántico en uno o los dos términos.

[34] Es decir: '¿no os avergonzáis, procediendo de quien procedéis y habiéndome visto como me visteis, de verme como me veis?'. El antecedente de *a do* es personal: Diana. La preposición *en* + infinitivo tiene valor causal, no exento de cierto matiz temporal.

[35] Sobre lo de «escribir en la arena», véase la nota siguiente. La frase tiene todo el aire de un mote o lema en el que Diana resume sus sentimientos de enamorada. Con la forma «Antes muerto que mudado» fue escogido por el poeta John Donne para que figurara en su retrato.○

[36] Entre *mira* (mejor que *mirá*) y *os viene* se produce un cambio de tratamiento (de *tú* a *vos*) que no es raro en la lengua de la época y que aquí se ve favorecido por el común valor de impersonales que tienen ambos verbos. La proverbial mudanza de la mujer se ilustra aquí con el motivo de la escritura sobre la arena, cuando lo normal en el marco pastoril es la escritura, ésta sí duradera, sobre la corteza de los árboles.○

[37] '...no se lo impidieran'. *Ir a la mano* es frase proverbial.○

[38] La coordinación de un presente histórico con un pretérito indefinido no es rara en la lengua del XVI.○

nos ojos pudieron ver! Cuán a vuestro salvo me habéis engañado.[39] ¡Ay, que no puedo dejar de veros, estando todo mi mal en haberos visto!

Y cuando del zurrón sacó la mano, acaso topó con una carta[40] que en tiempo de su prosperidad Diana le había enviado, y, como la vio,[41] con un ardiente sospiro que del alma le salía, dijo:

—¡Ay, carta, carta! Abrasada te vea por mano de quien mejor lo pueda hacer que yo, pues jamás en cosa mía pude hacer lo que quisiese.[42] ¡Mal haya quien ahora te leyere! Mas ¿quién podrá dejar de hacello?

Y, descogiéndola,[43] vio que decía desta manera:

CARTA DE DIANA A SIRENO[44]

«Sireno mío: cuán mal sufriría tus palabras quien no pensase que amor te las hacía decir. Dícesme que no te quiero cuanto debo. No sé en qué lo ves ni entiendo cómo te pueda querer más. Mira que ya no es tiempo de no creerme, pues ves que lo que te quiero me fuerza a creer lo que de tu pensamiento me dices. Muchas veces imagino que así como piensas que no te quiero, queriéndote más que a mí, así debes pensar que me quieres, teniéndome aborrecida. Mira, Sireno, que el tiempo lo ha hecho mejor contigo de lo que al principio de nuestros amores sospechaste y que, que-

39 *a vuestro salvo*: 'a vuestra satisfacción', 'sin peligro y sin estorbo'.

40 *acaso*: 'fortuitamente', 'por casualidad'.

41 'en cuanto la vio'.

42 La carta se percibe como algo tan estrechamente vinculado con la persona de quien procede que llega a personificarse. Por eso, la actitud de Sireno ante ella trasluce con más claridad todavía la ambivalencia de sus sentimientos presentes para con Diana.◦

43 *descogiéndola*: 'desplegándola'.

44 La carta de Diana es contestación a otra anterior de Sireno, como se deduce de la frase «Dícesme que no te quiero cuanto debo» (compárese más abajo p. 107). Se entiende que Sireno habría escrito una carta a Diana mostrándose celoso. Diana le contesta pidiéndole que se deje de tales sospechas. El tema de los celos sigue, pues, en primer plano.

La carta de amores, que no existe en la *Arcadia* de Sannazaro, supone la inserción en la narración pastoril de un procedimiento característico de las novelas de caballerías y sentimentales. Desde el punto de vista narrativo, la carta de Diana constituye un paso más en la gradual introducción del personaje en el relato.◦

dando mi honra a salvo, la cual te debe todo lo del mundo,[45] no habría cosa en él que por ti no hiciese. Suplícote todo cuanto puedo que no te metas entre celos y sospechas, que ya sabes cuán pocos escapan de sus manos con la vida,[46] la cual te dé Dios con el contento que yo te deseo.»

—¿Carta es ésta —dijo Sireno sospirando— para pensar que pudiera entrar olvido en el corazón donde tales palabras salieron?[47] ¿Y palabras son éstas para pasallas por la memoria a tiempo que quien las dijo no la tiene de mí? Ay triste, con cuánto contentamiento acabé de leer esta carta cuando mi señora me la envió y cuántas veces en aquella hora misma la volví a leer. Mas págolo ahora con las setenas,[48] y no se sufría menos sino venir de un extremo a otro,[49] que mal contado le sería a la fortuna dejar de hacer conmigo lo que con todos hace.[50]

A este tiempo, por una cuesta abajo, que del aldea venía al verde prado, vio Sireno venir un pastor su paso a paso,[51] parándose a cada trecho, unas veces mirando el cielo, otras el verde prado y hermosa ribera que desde lo alto descubría, cosa que más le aumentaba su tristeza, viendo el lugar que fue principio de su desventura.[52] Sireno le conoció y dijo, vuelto el rostro hacia la parte donde venía:

—Ay, desventurado pastor, aunque no tanto como yo, ¿en qué han parado las competencias que conmigo traías por los amores de Diana y los disfavores que aquella cruel te hacía, poniéndolos

[45] La frase resulta algo ambigua. No creo que Diana diga que su honra le reconoce una gran deuda a Sireno, sino más bien que Sireno está en gran obligación de respetarla. En este caso, *te debe* equivaldría a 'te obliga'.

[46] Esta frase podría estar anticipando el destino que Montemayor tenía reservado para Delio, el celoso marido de Diana.

[47] *donde*: 'de donde'; sentido conforme a la etimología, hoy día anticuado.

[48] 'Lo pago con creces'. La *setena* era en sentido estricto una pena, ya establecida en el Fuero Juzgo, consistente en pagar siete veces el valor pleiteado. Es frase proverbial.

[49] *no se sufría menos*: 'no podía dejar de ocurrir'.

[50] '...a la fortuna le echarían en cara...'. *Ser mal contado* es expresión proverbial.

[51] *su paso a paso*: 'poco a poco'. Es modismo idiomático.

La aparición de Silvano proporciona a Sireno alguien con quien dialogar, ya sea para consolarse mutuamente, ya para contrastar sus puntos de vista.

[52] La fijación de Silvano con el lugar que está mirando indica que él también se enamoró allí de Diana.

a mi cuenta?[53] Mas si tú entendieras que tal había de ser la suma, cuánto mayor merced[54] hallaras que la fortuna te hacía en sustentarte en un infelice estado, que a mí en derribarme dél al tiempo que menos lo temía.[55]

A este tiempo el desamado Silvano tomó una zampoña y, tañendo un rato, cantaba con gran tristeza estos versos:[56]

Amador soy, mas nunca fui amado;
quise bien y querré, no soy querido;
fatigas paso y nunca las he dado;
sospiros di, mas nunca fui oído;
quejarme quise y no fui escuchado;
huir quise de Amor, quedé corrido;[57]
de solo olvido no podré quejarme,
porque aun no se acordaron de olvidarme.[58]

Yo hago a cualquier mal solo un semblante;
jamás estuve hoy triste, ayer contento;
no miro atrás ni temo ir adelante;
un rostro hago al mal o al bien que siento;
tan fuera voy de mí como el danzante
que hace a cualquier son un movimiento,

[53] 'atribuyéndome la responsabilidad última'. Diana daba a entender que desdeñaba a Silvano por contentar a Sireno, aunque no puede descartarse que el sujeto implícito de *poniéndolos* sea *tú*, o sea, Silvano.

[54] *cuánto* se toma aquí por adverbio, de ahí que no tenga concordancia con el sustantivo.

[55] *infelice*: forma con *e* paragógica, corriente desde fines de la Edad Media, quizá como italianismo.

El pasaje tiene como fondo una tópica cuestión de carácter moral acerca de si es más desdichado aquel que siempre ha vivido en la desgracia o quien ha caído en ella desde la felicidad.

[56] Se entiende que Silvano haría primero un preludio instrumental (quizá reiterado o variado tras cada estrofa) y luego cantaría. La composición, que para algunos críticos representa lo mejor de la poesía endecasilábica contenida en el libro, consta de seis octavas líricas en las que Silvano expone su situación de amante no correspondido y resignado a su suerte. Desde el punto de vista estilístico los rasgos más destacados del poema son las antítesis (apoyadas frecuentemente en figuras etimológicas) y las expresiones de carácter proverbial o sentencioso; abundan, asimismo, en él los ecos de Ausias March.○

[57] *corrido* parece tener aquí dos sentidos: 'acosado' y, por ello, 'avergonzado'.

[58] Es concepto tópico.○

y así me gritan todos como a loco;[59]
pero según estoy aun esto es poco.[60]

La noche a un amador le es enojosa
cuando del día atiende bien alguno,[61]
y el otro de la noche espera cosa
que el día le hace largo e importuno.
Con lo que un hombre cansa, otro reposa;[62]
tras su deseo camina cada uno;[63]
mas yo siempre llorando el día espero
y en viendo el día por la noche muero.[64]

Quejarme yo de amor es excusado:
pintá en el agua o dá voces al viento;[65]
buscá remedio en quien jamás le ha dado
que al fin venga a dejalle sin descuento.[66]
Llegaos a él a ser aconsejado,
diráos un disparate y otros ciento.
¿Pues quién es este amor? Es una ciencia
que no la alcanza estudio ni experiencia.[67]

Amaba mi señora al su Sireno;
dejaba a mí,[68] ¡quizá que lo acertaba![69]

[59] La asociación entre la danza y la locura como dos formas de irracionalidad es lugar común.○

[60] La estrofa combina dos perspectivas diferentes y aparentemente contradictorias: si en los primeros versos Silvano parece dar la imagen del sabio estoico, constante en su ánimo frente a los avatares de la fortuna, en la segunda parte de la estrofa asume, en cambio, la condición de loco o insensato.○

[61] «*Atender* por *esperar* ya no se dice» (Juan de Valdés).○

[62] Este esquema antitético da pie a sentencias numerosas y variadas.○

[63] Sentencia que traduce con bastante fidelidad otra de Virgilio, *Bucólicas*, II, 65.○

[64] La construcción de la estrofa responde a una forma del esquema tópico conocido como *priamel*, consistente en contraponer la actitud o modo de vida del protagonista con la de los demás hombres o seres.○

[65] Son dos ejemplos proverbiales de empeños condenados al fracaso.○

[66] Los favores que otorga amor siempre llevan una contrapartida negativa (*descuento*).

[67] La *ciencia* (*estudio* en este pasaje) y la *experiencia* suelen citarse como las dos vías del conocimiento. Pero la ponderación que aquí usa Montemayor parece más propia del amor divino.○

[68] *dejaba a mí*: el uso del pronombre tónico con *a* como objeto directo es corriente en la lengua del XVI; aquí lo propicia, además, el contraste con la frase anterior.

[69] *quizá que*: es habitual en la lengua clásica el uso del *que* anunciativo tras fórmulas de probabilidad.

Yo, triste, a mi pesar tenía por bueno
lo que en la vida y alma me tocaba.
A estar mi cielo algún día sereno
quejara yo de amor si le añublaba;[70]
mas ningún bien diré que me ha quitado.
¡Ved cómo quitará lo que no ha dado!

No es cosa amor que aquel que no lo tiene
hallará feria a do pueda comprallo,[71]
ni cosa que en llamándola se viene,
ni que le hallaréis yendo a buscallo;
que si de vos no nace, no conviene
pensar que ha de nacer de procurallo;[72]
y pues que jamás puede amor forzarse
no tiene el desamado que quejarse.[73]

No estaba ocioso Sireno al tiempo que Silvano estos versos cantaba, que con sospiros respondía a los últimos acentos de sus palabras y con lágrimas solemnizaba lo que dellas entendía.[74] El desamado pastor, después que hubo acabado de cantar, se comenzó a tomar cuenta de la poca que consigo tenía[75] y cómo por su señora Diana había olvidado todo el hato y rebaño, y esto era lo menos.[76] Consideraba que sus servicios eran sin esperanza de galardón, cosa que a quien tuviera menos firmeza pudiera fácilmente atajar el camino de sus amores. Mas era tanta su constancia que, puesto en medio de todas las causas que tenía de olvidar a quien no se acordaba dél, se salía tan a su salvo dellas y tan sin perjuicio del amor que a su pastora tenía que sin miedo alguno

[70] Es decir: 'si, estando mi cielo algún día sereno, amor me lo hubiera nublado, me quejaría de él'. *Añublar* es forma etimológica.

[71] *feria*: 'mercado'. La frase parece proverbial.

[72] O sea: 'si uno no despierta por sí mismo el amor en la otra persona, en vano será intentarlo'.

[73] Entiéndase: 'no tiene el desamado nada de qué quejarse'. Se trata de una construcción con *que* relativo sin antecedente expreso y no de la perífrasis de obligación, todavía no formalizada en la época.

[74] Sireno corroboraba o encarecía (*solemnizaba*) con sus lágrimas la certeza de lo dicho por Silvano, lo que viene a indicar que él experimentaba lo mismo en su condición presente de pastor *desamado*.

[75] '...se puso a considerar la poca atención que se prestaba a sí mismo'.

[76] El descuidarse del rebaño es indicio tópico de enamoramiento en el pastor.○

cometía cualquiera imaginación que en daño de su fe le sobreviniese.[77] Pues como vio a Sireno junto a la fuente quedó espantado de velle tan triste; no porque ignorase la causa de su tristeza, mas porque le pareció que si él hubiera recebido el más pequeño favor que Sireno algún tiempo recibió de Diana, aquel contentamiento bastara para toda la vida tenelle. Llegóse a él y, abrazándose los dos con muchas lágrimas, se volvieron a sentar encima de la menuda yerba[78] y Silvano comenzó a hablar desta manera:

—Ay, Sireno, causa de toda mi desventura o del poco remedio della: nunca Dios quiera que yo de la tuya reciba venganza,[79] que, cuando muy a mi salvo pudiese hacello, no permitiría el amor que a mi señora Diana tengo que yo fuese contra aquel en quien ella con tanta voluntad lo puso. Si tus trabajos no me duelen, nunca en los míos haya fin; si luego que Diana se quiso desposar no se me acordó que su desposorio y tu muerte habían de ser a un tiempo, nunca en otro mejor me vea que este en que ahora estoy. Pensar debes, Sireno, que te quería yo mal porque Diana te quería bien, y que los favores que ella te hacía eran parte para que yo te desamase.[80] Pues no era de tan bajos quilates mi fe que no siguiese a mi señora,[81] no sólo en quererla, sino en querer todo lo que ella quisiese.[82] Pesarme de tu fatiga no tienes por qué agradecérmelo, porque estoy tan hecho a pesares que aun de bienes míos me pesaría, cuanto más de males ajenos.

No causó poca admiración a Sireno las palabras del pastor Silvano[83] y así estuvo un poco suspenso, espantado de tan gran sufrimiento y de la cualidad del amor que a su pastora tenía.[84] Y volviendo en sí le respondió desta manera:

—¿Por ventura, Silvano, has nacido tú para ejemplo de los que no sabemos sufrir las adversidades que la fortuna delante nos pone?

[77] *puesto en medio*: 'rodeado', 'cercado'; *cometía*: 'acometía', 'arremetía contra'. Era tópica la aplicación de voces militares al tema amoroso.

[78] *menuda*: 'fina', o quizá 'tupida'.

[79] Es decir: 'que tu desventura venga a darme venganza de ti'.

[80] '...me daban pie a desamarte'.

[81] *siguiese*: 'fuese detrás', 'sirviese'.

[82] Silvano lleva su amor por Diana hasta el extremo de abnegación que recomendaba la doctrina medieval del amor como servicio a la dama.

[83] Falta de concordancia de número entre el verbo y su sujeto, no rara en la lengua de la época; «se explica por el hecho ... de que la prosa del XVI acusa una tendencia a usar el verbo a principio de frase como una especie de impersonal» (Moreno Báez).

[84] *sufrimiento*: 'paciencia', 'conformidad'; *cualidad*: 'calidad'.

¿O acaso te ha dado naturaleza tanto ánimo en ellas que no sólo baste para sufrir las tuyas, mas que aun ayudes a sobrellevar las ajenas? Veo que estás tan conforme con tu suerte que, no te prometiendo esperanza de remedio,[85] no sabes pedille más de lo que te da. Yo te digo, Silvano, que en ti muestra bien el tiempo que cada día va descubriendo novedades muy ajenas de la imaginación de los hombres. ¡Oh cuánta más envidia te debe tener este sin ventura pastor en verte sufrir tus males que tú podrías tenelle a él al tiempo que le vías gozar sus bienes! ¿Viste los favores que me hacía? ¿Viste la blandura de palabra con que me manifestaba sus amores? ¿Viste cómo llevar el ganado al río, sacar los corderos al soto, traer las ovejas por la siesta a la sombra destos alisos jamás sin mi compañía supo hacello? Pues nunca yo vea el remedio de mi mal si de Diana esperé ni deseé cosa que contra su honra fuese; y, si por la imaginación me pasaba, era tanta su hermosura, su valor, su honestidad y la limpieza del amor que me tenía que me quitaban del pensamiento cualquiera cosa que en daño de su bondad imaginase.[86]

—Eso creo yo por cierto —dijo Silvano sospirando—, porque lo mismo podré afirmar de mí. Y creo que no hubiera nadie que en Diana pusiera los ojos, que osara desear otra cosa sino verla y conversarla.[87] Aunque no sé si hermosura tan grande en algún pensamiento no tan sujeto como el nuestro hiciera algún exceso; y más si como yo un día la vi acertara de vella, que estaba sentada contigo junto a aquel arroyo, peinando sus cabellos de oro, y tú le estabas teniendo el espejo en que de cuando en cuando se miraba.[88] Bien mal sabíades los dos que os estaba yo acechando desde aquellas matas altas que están junto a las dos encinas.[89] Y aún

[85] La posición del pronombre delante del gerundio se explica por la presencia de *no* al principio de la frase.

[86] Sireno proclama la castidad de su amor en términos que no excluyen, pese a lo que dice Silvano más abajo, que aspirase a tomar a Diana por esposa, dado que amor casto y matrimonio no son incompatibles en la obra.°

[87] *conversarla*: 'tratarla', 'comunicar con ella', con valor transitivo no raro en la lengua del XVI.°

[88] La escena, que va cargada de la sugestión erótica que tradicionalmente se asocia con los cabellos, recuerda las frecuentes representaciones de pastoras o ninfas peinándose junto al agua (baste citar, por ejemplo, la égloga III de Garcilaso). Pero aquí estamos, más bien, ante una recreación del motivo iconográfico conocido como la «*toilette* de Venus» —de ahí el recurso al espejo, cuando las cristalinas aguas habrían podido cumplir perfectamente esa función.°

[89] Es la «falsa soledad», recurso fre-

se me acuerda de los versos que tú le cantaste sobre haberle tenido el espejo en cuanto se peinaba.[90]

—¿Cómo los hubiste a las manos? [91] —dijo Sireno.

Silvano le respondió:

—El otro día siguiente [92] hallé aquí un papel en que estaban escritos y los leí y aun los encomendé a la memoria.[93] Y luego vino Diana por aquí llorando por habellos perdido y me preguntó por ellos, y no fue pequeño contentamiento para mí ver en mi señora lágrimas que yo pudiese remediar. Acuérdome que aquélla fue la primera vez que de su boça oí palabra sin ira.[94] Y mira cuán necesitado estaba de favores que, de decirme ella que me agradecía darle lo que buscaba, hice tan grandes reliquias [95] que más de un año de gravísimos males desconté por aquella sola palabra que traía alguna aparencia de bien.[96]

—Por tu vida —dijo Sireno—, que digas los versos que dices que yo le canté, pues los tomaste de coro.[97]

—Soy contento —dijo Silvano—. Desta manera decían:[98]

cuentísimo en la literatura pastoril, que puede servir, como en este caso, como medio de introducir verosímilmente relatos de hechos pasados.

[90] '...me acuerdo de los versos que le cantaste acerca de tenerle el espejo mientras que (*en cuanto*) se peinaba'; no puede descartarse, sin embargo, otra interpretación: '...los versos que le cantaste, además de (*sobre*) tenerle el espejo...'.

[91] '¿Cómo los conseguiste?'. Sabido es que la convención bucólica atribuye a los pastores gran capacidad de memorizar canciones, por lo que llama la atención que Sireno dé por supuesto que Silvano no pudo hacerlo con aquellos versos.

[92] El adjetivo es redundante, ya que *otro día* significaba, por sí solo, 'al día siguiente'.

[93] La pérdida y hallazgo del papel vienen, más que a darle un toque de verosimilitud al hecho de que Silvano memorizara los versos, a propiciar la enamorada reacción de Diana. Pero de esta manera no es imprescindible para la narración que Silvano hubiera estado el día antes acechando el encuentro de los enamorados.

[94] *palabra*: 'palabras', 'conversación', tiene, pues, sentido colectivo.○

[95] '...guardé tales vestigios o recuerdos'. Es evidente la contaminación con el sentido religioso de *reliquias*.

[96] *aparencia*: 'apariencia'. Se trata de una forma corriente en los clásicos, por analogía con semicultismos como *diferencia*, *licencia*, etc.

[97] *de coro*: 'de memoria'.○

[98] El poema consta de dos coplas de nueve versos (copla novena), fruto de la combinación de una redondilla y una quintilla. Se reduce a un juego de ingenio, más cortesano que pastoril, acerca de la imagen real de la pastora y su reflejo en un espejo. Llama la atención que la escena se presente como algo pasado no sólo en tanto que es recordada, sino también en la misma enunciación del poema (*gocé, vi*, etc.), lo que parece contradictorio con la situación narrada. Curiosamente es la única composición del libro que apa-

De merced tan extremada
ninguna deuda me queda,
pues en la misma moneda,
señora, quedáis pagada.
Que si gocé, estando allí,
viendo delante de mí
rostro y ojos soberanos,
vos también, viendo en mis manos
lo que en vuestro rostro vi.

Y esto no os parezca mal,
que si de vuestra hermosura
vistes sola la figura
e yo vi lo natural,
un pensamiento extremado,
jamás de amor sujetado,
mejor ve que no el cativo,
aunque el uno vea lo vivo
y el otro lo debujado.[99]

Cuando esto acabó Sireno de oír, dijo contra Silvano:[100]

—Plega Dios,[101] pastor, que el amor me dé esperanza de algún bien imposible si hay cosa en la vida con que yo más fácilmente la pasase que con tu conversación y si agora en extremo no me pesa que Diana te haya sido tan cruel que siquiera no mostrase agradecimiento a tan leales servicios y a tan verdadero amor como en ellos has mostrado.

reció publicada en una de las colecciones poéticas de Montemayor, el *Segundo cancionero* (Amberes, 1558).

[99] Sireno afirma que un pensamiento excelente y libre de amor (o sea, Diana) ve mejor que otro (el propio pastor) desdichado y cautivo (con bisemia usual en la voz *cativo*), aunque el segundo vea el rostro verdadero (*lo natural, lo vivo*) y el primero sólo su reflejo en el espejo (*la figura, lo debujado*). El pasaje sufre la atracción de una comparación tópica entre lo real y su representación pictórica.

[100] *dijo contra*: 'dijo a'; «...el uso de *contra* después de decir y otros verbos semejantes ... es sin duda portuguesismo» (Moreno Báez). Convendría, sin embargo, matizar que el lusismo está más bien en la insistencia con que Montemayor se vale de una frase que, si bien había sido habitual tiempo atrás, ya era rara entre los escritores castellanos.

[101] 'Plega a Dios', con *a* embebida en la del verbo *plega* ('plazca'); ésta es forma etimológica del presente de subjuntivo de *placer*.

Silvano le respondió sospirando:

—Con poco me contentara yo, si mi fortuna quisiera, y bien pudiera Diana, sin ofender a lo que a su honra y a tu fe debía, darme algún contentamiento; mas no tan sólo huyó siempre de dármele, mas aun de hacer cosa por donde imaginase que yo algún tiempo podría tenelle. Decía yo muchas veces entre mí:[102] ¿ahora esta fiera endurecida no se enojaría algún día con Sireno, de manera que por vengarse dél fingiese favorecerme a mí? Que un hombre tan desconsolado y falto de favores aun fingidos los ternía por buenos.[103] Pues cuando desta ribera te partiste pensé verdaderamente que el remedio de mi mal me estaba llamando a la puerta y que el olvido era la cosa más cierta que después de la ausencia se esperaba, y más en corazón de mujer.[104] Pero cuando después vi las lágrimas de Diana, el no reposar en el aldea, el amar la soledad, los continuos sospiros, Dios sabe lo que sentí. Que puesto caso que yo sabía ser el tiempo un médico muy aprobado[105] para el mal que la ausencia suele causar, una sola hora de tristeza no quisiera yo que por mi señora pasara,[106] aunque della se me siguieran a mí cien mil de alegría. Algunos días después que te fuiste la vi junto a la dehesa del monte, arrimada a una encina, de pechos sobre su cayado,[107] y desta manera estuvo gran pieza antes que me viese. Después alzó los ojos y las lágrimas le estorbaron verme. Debía ella entonces imaginar en su triste soledad[108] y en el mal que tu ausencia le hacía sentir; pero de ahí a un poco, no sin lágrimas acompañadas de tristes sospiros, sacó una zampoña que en el zurrón traía y la comenzó a tocar tan dulcemente que el valle, el monte, el río, las aves enamoradas

[102] *entre mí*: 'para mis adentros'.

[103] *ternía*: 'tendría'; forma con metátesis, que alternaba en la época con la que hoy es habitual.

[104] La tópica asociación entre la ausencia y el olvido da pie a Silvano para introducir un asunto polémico —la inconstancia de la mujer— que ya había sido aludido en los versos finales del poema a los cabellos, y será objeto de debate con la pastora Selvagia poco más adelante.

[105] '...aunque yo sabía que el tiempo es un médico más que confirmado (*aprobado*)...'. La idea del tiempo como médico o remedio del mal de ausencia es también proverbial.

[106] 'que Diana pasara un rato de tristeza'. Es construcción reiteradamente usada por Montemayor.

[107] 'Apoyando su pecho sobre el cayado'. Es postura que denota cansancio o abatimiento.

[108] *imaginar en*: 'considerar', 'tener el pensamiento puesto en algo'.

y aun las fieras de aquel espeso bosque quedaron suspensas,[109] y, dejando la zampoña, al son que en ella había tañido comenzó esta canción:[110]

CANCIÓN

Ojos, que ya no veis quien os miraba
cuando érades espejo en que se vía:[111]
¿qué cosa podréis ver que os dé contento?
Prado florido y verde, do algún día
por el mi dulce amigo yo esperaba:[112]
llorad comigo[113] el grave mal que siento.
Aquí me declaró su pensamiento;
oíle yo, cuitada,
más que serpiente airada,[114]
llamándole mil veces atrevido,
y el triste allí rendido;
parece que es ahora y que lo veo,
y aun ése es mi deseo.

[109] *suspensas*: 'embelesadas'. Es lugar común de la literatura bucólica atribuir a la música y canto pastoriles poderes mágicos comparables a los del mítico Orfeo. Para ello es preciso, claro, reconocer en el mundo natural algo así como un alma que le permita hacerse eco de los sentimientos humanos.

[110] La presencia de Diana en estos compases iniciales del libro sigue siendo indirecta. Ahora es Silvano quien presta su voz a una canción que compuso tiempo atrás la pastora. Diana, puesta en el lugar de sus encuentros amorosos con Sireno, lamenta en ella la ausencia del pastor, dirige emotivas confidencias al paisaje e intenta un diálogo imposible con un retrato de su amado. Tras considerar su triste estado, acepta resignadamente lo que los hados determinan. El poema es una canción petrarquista, formada por seis estancias de quince versos (ABCBACCddEeFFHH) y un envío de cuatro (IiJJ). Todas las estancias terminan con un mismo verso, a modo de estribillo o *ritornello*, lo que seguramente es imitación del canto de Salicio en la égloga I de Garcilaso. Se trata, en fin, de una de las piezas del libro que tuvieron mayor difusión independiente; de hecho, se ha podido comprobar que ya era conocida antes de la impresión de la obra: el portugués Andrés de Resende realizó hacia 1552-1554 una versión latina del poema, tomando como punto de partida una redacción del mismo que presentaba algunas variantes con respecto a la que ofrece *La Diana*.⊔○

[111] Antes de su partida Sireno sólo se reconocía a sí mismo cuando se miraba en los ojos de Diana. Es concepto que depende de tópicos filográficos, como el de que el amante se transforma y vive en el amado.○

[112] 'donde algunos días yo esperaba a mi dulce amigo'.

[113] *conmigo* y *comigo* son formas coexistentes en el XVI, aunque es la primera la que predomina.

[114] Era proverbial la ira de la serpiente, sobre todo al ser atacada.○

¡Ay si le viese yo, ay tiempo bueno![115]
Ribera umbrosa, ¿qué es del mi Sireno?[116]

Aquélla es la ribera, éste es el prado;
de allí parece el soto y valle umbroso
que yo con mi rebaño repastaba;[117]
veis el arroyo dulce y sonoroso[118]
a do pacía la siesta mi ganado
cuando el mi dulce amigo aquí moraba.
Debajo aquella haya verde estaba,
y veis allí el otero
a do le vi primero
y a do me vio. ¡Dichoso fue aquel día,
si la desdicha mía
un tiempo tan dichoso no acabara!
¡Oh haya! ¡Oh fuente clara!
Todo está aquí, mas no por quien yo peno.
Ribera umbrosa, ¿qué es del mi Sireno?

Aquí tengo un retrato que me engaña,
pues veo a mi pastor cuando lo veo,
aunque en mi alma está mejor sacado.[119]
Cuando de verle llega el gran deseo,
de quien el tiempo luengo desengaña,[120]
a aquella fuente voy que está en el prado;

[115] La expresión *tiempo bueno*, que se documenta en numerosos textos, deriva del arranque de un conocido romance anónimo: «Tiempo bueno, tiempo bueno / ¿quién te apartó de mí?» (el segundo verso cambia según las versiones).○

[116] Los elementos del paisaje bucólico son habituales testigos y confidentes de los amores patoriles. Una variante de este motivo es pedir a tales elementos noticias del amado ausente, como aquí hace Diana.○

[117] *parece*: 'se deja ver'; *repastar* se dice del ganado y por extensión se aplica al pastor.

[118] El sujeto de *veis* es *ojos*; *sonoroso*: 'rumoroso', término que a partir de *La Diana* se hace frecuente en la descripción del paisaje bucólico.○

[119] *sacado*: 'pintado'. Diana se refiere a la imagen de Sireno grabada en su ánimo, conforme a una idea generalizada en la filografía y la literatura de la época. Pero llama la atención que, pese a lo que afirma en éste y otros versos, Diana recurra al retrato para sentirse cerca de Sireno, lo que pudiera interpretarse o como ingenuidad de enamorada o como indicio de que la ausencia ha debilitado en ella la imagen interior del amado.○

[120] El largo (*luengo*) tiempo transcurrido desde que se marchó Sireno no permite abrigar la esperanza de verlo; *quien* se refiere, por tanto, a *deseo*.

arrímolo a aquel sauce y a su lado
me asiento, ¡ay amor ciego!;
al agua miro luego
y veo a mí y a él como le vía
cuando el aquí vivía.
Esta invención un rato me sustenta;[121]
después cayo en la cuenta[122]
y dice el corazón, de ansias lleno:
ribera umbrosa, ¿qué es del mi Sireno?

Otras veces le hablo y no responde,
y pienso que de mí se está vengando,
porque algún tiempo no le respondía;[123]
mas dígole yo triste así llorando:
«Hablad, Sireno, pues estáis adonde
jamás imaginó mi fantasía.
¿No veis, decí, que estáis nel alma mía?».[124]
Y él todavía callado,[125]
y estarse allí a mi lado.
En mi seso[126] le ruego que me hable,
¡qué engaño tan notable,
pedir a una pintura lengua o seso!
¡Ay tiempo, que en un peso
está mi alma[127] y en poder ajeno!
Ribera umbrosa, ¿qué es del mi Sireno?

No puedo jamás ir con mi ganado,
cuando se pone el sol, a nuestra aldea,
ni desde allá venir a la majada
sino por donde, aunque no quiera, vea
la choza de mi bien tan deseado
ya por el suelo toda derribada.

[121] *invención*: 'artificio'.
[122] *cayo*: 'caigo'; es forma etimológica corriente en la época.
[123] Seguramente es una alusión al tiempo en que Diana aún no aceptaba los servicios amorosos de Sireno.
[124] *nel*: 'en el'; forma contracta del artículo, con aféresis de vocal en la preposición. Montemayor la usa con cierta frecuencia en sus versos.○
[125] *todavía*: 'siempre'; aquí es voz trisílaba «para lograr el heptasílabo» (López Estrada y López García-Berdoy).
[126] *En mi seso*: 'estando yo en mi juicio'.
[127] *en un peso*: 'en vilo', 'en suspenso'; la forma más habitual de la expresión era, al parecer, *en balanza* o *en balanzas*.○

Allí me asiento un poco y descuidada
de ovejas y corderos,
hasta que los vaqueros
me dan voces diciendo: ¡Ha, pastora!,[128]
¿en qué piensas ahora,
y el ganado paciendo por los trigos?[129]
Mis ojos son testigos
por quién la yerba crece al valle ameno.[130]
Ribera umbrosa, ¿qué es del mi Sireno?

Razón fuera, Sireno, que hicieras
a tu opinión más fuerza en la partida,
pues que sin ella te entregué la mía.[131]
¿Mas yo de quién me quejo? ¡Ay, perdida!
¿Pudiera alguno hacer que no partieras,
si el hado o la fortuna lo quería?
No fue la culpa tuya, ni podría
creer que tú hicieses
cosa con que ofendieses
a este amor tan llano y tan sencillo;
ni quiero presumillo,
aunque haya muchas muestras y señales.
Los hados desiguales[132]
me han añublado un cielo muy sereno.
Ribera umbrosa, ¿qué es del mi Sireno?

Canción, mira que vayas donde digo;
mas quédate comigo,
que puede ser te lleve la fortuna
a parte do te llamen importuna.[133]

[128] Aunque normalmente edito la interjección *ha* como *ah*, mantengo en este caso la lectura de la *princeps* dado que la medida del verso exige la aspiración de la *h-*.

[129] Consecuencia lógica y tópica del descuido del pastor.○

[130] 'Mis ojos son testigos de quién hace crecer (con sus lágrimas, se entiende) la hierba al valle'. La frase resulta, en cualquier caso, algo equívoca y anómala sintácticamente

[131] O sea: 'a la hora de partir, Sireno, deberías haber hecho más resistencia (*fuerza*) a tu idea de marcharte, ya que yo sin resistirme te había entregado mi buen nombre (*opinión*)'.

[132] *desiguales*: 'inestables', o quizá 'injustos'.

[133] Diana lo dice pensando en Sireno, como recelando que él quizá no quiera oír las quejas de la pastora.

Acabando Silvano la amorosa canción de Diana, dijo a Sireno, que como fuera de sí estaba oyendo los versos que después de su partida la pastora había cantado:

—Cuando esta canción cantaba la hermosa Diana, en mis lágrimas pudieran ver si yo sentía las que ella por tu causa derramaba. Pues no queriendo yo dalle a entender que la había entendido,[134] disimulando lo mejor que pude, que no fue poco podello hacer, lleguéme adonde estaba...

Sireno entonces le atajó diciendo:

—Ten punto,[135] Silvano. ¿Que un corazón que tales cosas sentía pudo mudarse? ¡Oh constancia, oh firmeza, y cuán pocas veces hacéis asiento sobre corazón de hembra, que cuanto más sujeta está a quereros, tanto más pronta está para olvidaros![136] Y bien creía yo que en todas las mujeres había esta falta, mas en mi señora Diana jamás pensé que naturaleza había dejado cosa buena por hacer.

Prosiguiendo, pues, Silvano por su historia adelante le dijo:

—Como yo me llegase más adonde Diana estaba, vi que ponía los ojos en la clara fuente, adonde prosiguiendo su acostumbrado oficio comenzó a decir:[137] —«¡Ay, ojos, y cuánto más presto se os acabarán las lágrimas que la ocasión de derramallas! ¡Ay mi Sireno! Plega a Dios que antes que el desabrido invierno desnude el verde prado de frescas y olorosas flores, y el valle ameno de la menuda yerba, y los árboles sombríos de su verde hoja, vean estos ojos tu presencia, tan deseada de mi ánima como de la tuya debo ser aborrecida». A este punto alzó el divino rostro y me vido,[138] trabajó por disimular el triste llanto, mas no lo pudo hacer de manera que las lágrimas no atajasen el paso a su disimulación. Levantóse a mí,[139] diciendo: —«Siéntate aquí, Silvano, que asaz vengado estás y a costa mía.[140] Bien paga esta desdichada lo que dices que a su causa sientes, si es verdad que es ella la

134 *entendido*: 'oído'.

135 *ten punto*: 'no sigas'. Es modismo idiomático.

136 *sujeta*: 'obligada'.

La acusación, proverbial, de veleidad contra la mujer también encuentra eco frecuente en la literatura bucólica.

137 El adverbio *adonde* tiene aquí valor conjuntivo, no exento de cierto matiz temporal: 'momento en el que'.

138 «Forma arcaica, del latín *uidit*, con -o analógica ... que todavía se usaba en el XVI» (Moreno Báez).

139 'se levantó al llegar yo'.

140 *asaz*: 'bastantemente'; este adverbio, muy común en castellano antiguo, empezaba a tener sabor arcaico en el XVI.

causa». —«¿Es posible, Diana», le respondí, «que eso me quedaba por oír? En fin, no me engaño en decir que nací para cada día descubrir nuevos géneros de tormentos, y tú para hacerme más sinrazones de las que en tu pensamiento pueden caber. ¿Ahora dudas ser tú la causa de mi mal? Si tú no eres la causa dél, ¿quién sospechas que mereciese tan gran amor? ¿O qué corazón habría en el mundo, si no fuese el tuyo, a quien mis lágrimas no hubiesen ablandado?» Y a esto añadí otras muchas cosas de que ya no tengo memoria; mas la cruel enemiga de mi descanso atajó mis razones diciendo: —«Mira, Silvano, si otra vez tu lengua se atreve a tratar de cosa tuya y a dejar de hablarme en el mi Sireno,[141] a tu placer te dejaré gozar de la clara fuente donde estamos sentados. ¿Y tú no sabes que toda cosa que de mi pastor no tratare me es aborrecible y enojosa, y que a la persona que quiere bien todo el tiempo que gasta en oír cosa fuera de sus amores le parece mal empleado?». Yo entonces, de miedo que mis palabras no fuesen causa de perder el descanso que su vista me ofrecía,[142] puse silencio en ellas y estuve allí un gran rato, gozando de ver aquella hermosura sobrehumana, hasta que la noche se dejó venir con mayor presteza de lo que yo quisiera; y de allí nos fuimos los dos con nuestros ganados al aldea.

Sireno sospirando le dijo:

—Grandes cosas me has contado, Silvano, y todas en daño mío. ¡Desdichado de mí! ¡Cuán presto vine a experimentar la poca constancia que en las mujeres hay! Por lo que les debo me pesa. No quisiera yo, pastor, que en algún tiempo se oyera decir que en un vaso donde tan gran hermosura y discreción juntó naturaleza, hubiera tan mala mixtura[143] como es la inconstancia que conmigo ha usado. Y lo que más me llega al alma es que el tiempo le ha de dar a entender lo mal que comigo lo ha hecho, lo cual no puede ser sino a costa de su descanso. ¿Cómo le va de contentamiento después de casada?

Silvano respondió:

[141] *hablarme en*: 'hablarme de'; es construcción habitual en el español del Siglo de Oro. Su frecuente uso por parte de Montemayor pudiera explicarse, además, por influjo del portugués *falar em*.

[142] *de miedo que... no*: *no* pleonástico, usual en la época en expresiones significativas de miedo o temor.

[143] *mixtura*: 'mezcla'.

Montemayor usa con frecuencia la metáfora del *vaso*, que tiene claras resonancias religiosas, para referirse a la dama (Diana en este caso) u otra persona.

—Dícenme algunos que le va mal, y no me espanto, porque, como sabes, Delio, su esposo, aunque es rico de los bienes de fortuna, no lo es de los de naturaleza, que en esto de la disposición ya ves cuán mal le va;[144] pues de otras cosas de que los pastores nos preciamos, como son tañer, cantar, luchar, jugar al cayado, bailar con las mozas el domingo,[145] parece que Delio no ha nacido para más que mirallo.

—Ahora pastor —dijo Sireno—, toma tu rabel, e yo tomaré mi zampoña, que no hay mal que con la música no se pase ni tristeza que con ella no se acreciente.[146]

Y templando los dos pastores sus instrumentos, con mucha gracia y suavidad comenzaron a cantar lo siguiente:[147]

SILVANO

Sireno, ¿en qué pensabas, que mirándote
estaba desde el soto y condoliéndome
de ver con el dolor que estás quejándote?

Yo dejo mi ganado allí atendiéndome,
que en cuanto el claro sol no va encubriéndose
bien puedo estar contigo entreteniéndome.

[144] La distinción entre bienes de naturaleza y de fortuna, que remonta a Aristóteles, sirve para dar una caracterización tópica de Delio como pastor rico pero poco agraciado. Es el primer apunte sobre la infelicidad conyugal de Diana.○

[145] Enumeración de actividades pastoriles y aldeanas, unas de carácter musical, otras lúdico-deportivas, como *luchar* ('combatir cuerpo a cuerpo' o *jugar al cayado* ('lanzarlo a un blanco'). Es motivo frecuente en la literatura bucólica; compárese más abajo (pp. 43-44).○

[146] Las dos frases se contradicen, a no ser que Silvano quiera decir que la única manera de pasar el mal es aumentando la tristeza. Mejor expresado aparece el concepto más adelante, en p. 223: «la música es tanta parte para hacer acrecentar la tristeza del triste como la alegría del que más contento vive».○

[147] Tras haber afinado sus instrumentos, los pastores cantan una larga composición de versos esdrújulos: 29 tercetos encadenados más el cuarteto de remate. El modelo de semejante compostura lo proporciona la *Arcadia* de Sannazaro. Ambos pastores hacen una exposición de su situación presente con referencias al proceso de sus amores por Diana. Hay alternancia en el canto, pero imperfecta, ya que Silvano interviene por dos veces, mientras Sireno lo hace una sola vez.○

Tu mal me di,[148] pastor, que el mal diciéndose
se pasa a menos costa que callándolo,[149]
y la tristeza, en fin, va despidiéndose.

Mi mal contaría yo, pero contándolo
se me acrecienta y más en acordárseme
de cuán en vano, ¡ay triste!, estoy llorándolo.

La vida a mi pesar veo alargárseme;
mi triste corazón no hay consolármele;[150]
y un desusado mal veo acercárseme.

De quien medio esperé vino a quitármele;
mas nunca le esperé, porque esperándole
pudiera con razón dejar de dármele.[151]

Andaba mi pasión solicitándole[152]
con medios no importunos, sino lícitos,
y andaba el crudo Amor allá estorbándole.

Mis tristes pensamientos muy solícitos,
de una a otra parte revolviéndose,
huyendo en toda cosa el ser ilícitos,

pedían a Diana que, pudiéndose
dar medio en tanto mal, y sin causártele,
se diese y fuese un triste entreteniéndose.

¿Pues qué hicieras, di, si en vez de dártele
te le quitara? ¡Ay triste, que pensándolo
callar querría mi mal y no contártele!

Pero después, Sireno, imaginándolo,[153]
una pastora invoco hermosísima,
y ansí vo a costa mía, en fin, pasándolo.[154]

[148] *me di*: 'dime'; la anteposición del pronombre se ve favorecida por la presencia del objeto directo al principio de la frase.

[149] Es idea proverbial.○

[150] Se sobrentiende: 'modo' o 'manera'.

[151] El carácter desinteresado del amor produce estas aporías: quien espera remedio o solución (*medio*) deja de merecerlo. Sin embargo, los versos siguientes dicen claramente que Silvano sí solicitaba por medios lícitos el remedio, aunque sin conseguirlo.

[152] *pasión*: 'sufrimiento'.○

[153] *imaginándolo*: 'pensando en el mal'.

[154] Montemayor usa esporádicamente en el verso formas como *vo*, *estó*, *só*, cuyo uso fue decreciendo a lo largo del XVI.

SIRENO

Silvano mío, una afición rarísima,[155]
una beldad que ciega luego en viéndola,[156]
un seso y discreción excelentísima,

con una dulce habla, que en oyéndola
las duras peñas mueve enterneciéndolas,
¿qué sentiría un amador perdiéndola?[157]

Mis ovejuelas miro y pienso en viéndolas
cuántas veces la vía repastándolas
y con las suyas proprias recogéndolas.[158]

Y cuántas veces la topé llevándolas
al río por la siesta, a do sentándose
con gran cuidado estaba allí contándolas.

Después, si estaba sola, destocándose
vieras el claro sol envidiosísimo
de sus cabellos, y ella allí peinándose.

Pues, ¡oh Silvano!, amigo mío carísimo,[159]
cuántas veces de súpito encontrándome
se le encendía aquel rostro hermosísimo.[160]

Y con qué gracia estaba preguntándome
que cómo había tardado, y aun riñéndome;
y, si esto me enfadaba, halagándome.

Pues cuántos días la hallé atendiéndome
en esta clara fuente e yo buscándola
por aquel soto espeso y deshaciéndome.

155 *una afición rarísima*: 'un encanto muy fuera de lo común'.

156 La belleza (*beldad*) de Diana deja ciego (de amor) inmediatamente (*luego*) que es vista. Aunque *beldad* es voz usada desde antiguo en castellano, en el XVI se percibía como italianismo.

157 Aunque el pronombre de *perdiéndola* concierta sólo con el último objeto directo, en realidad se refiere a toda la serie desde *afición*.

El terceto trae ecos garcilasianos, por más que se trate de ideas y expresiones muy generalizadas en la poesía de la época.

158 *recogéndolas*: 'recogiéndolas'; el diptongo se ha reducido al quedar absorbida la *i* de la desinencia verbal en la consonante precedente, de carácter palatal en la época.

159 *carísimo* es italianismo utilizado ya por Garcilaso.

160 *súpito* y *súbito* alternan a lo largo del texto.

Cómo cualquier trabajo, en encontrándola,
de ovejas y corderos lo olvidábamos,
hablando ella comigo, e yo mirándola.

Otras veces, Silvano, concertábamos
la zampoña y rabel con que tañíamos
y mis versos entonce[161] allí cantábamos.

Después la flecha y arco apercebíamos
y otras veces la red, y ella siguiéndome,
jamás sin caza a nuestra aldea volvíamos.[162]

Así Fortuna anduvo entreteniéndome,
que para mayor mal iba guardándome,
el cual no terná fin sino muriéndome.

SILVANO

Sireno, el crudo Amor, que lastimándome
jamás cansó, no impide el acordárseme
de tanto mal,[163] y muero en acordándome.

Miré a Diana y vi luego abreviárseme
el placer y contento en sólo viéndola,
y a mi pesar la vida vi alargárseme.

¡Oh cuántas veces la hallé, perdiéndola,
y cuántas veces la perdí, hallándola;[164]
e yo callar, sufrir, morir sirviéndola!

La vida perdía yo cuando topándola
miraba aquellos ojos, que airadísimos
volvía contra mí luego en hablándola.

[161] *entonce*: 'entonces'; forma etimológica, sin *-s* paragógica.

[162] La caza aparece frecuentemente en la literatura bucólica como actividad pastoril (por ejemplo, en la *Arcadia* o en la égloga II de Garcilaso). De hecho la conjunción de bucolismo y cacería dio lugar a un tipo de égloga llamado venatoria, muy difundido tanto en la poesía neolatina como en la vulgar.

[163] El pasaje no acaba de tener un sentido coherente: si el Amor es cruel ¿por qué debería impedir el daño que causa a Sireno con sus recuerdos? Podría haber, por tanto, algún error en el texto.[C]

[164] 'cuántas veces me encontré a Diana, perdiendo por ello la vida, y cuántas veces perdí la vida, tras encontrarme a Diana'. Se trata, pues, de la forma particular del quiasmo que se conoce como antimetátesis.

Mas cuando los cabellos hermosísimos
descogía y peinaba, no sintiéndome,[165]
se me volvían los males sabrosísimos.

Y la cruel Diana, en conociéndome,
volvía como fiera que encrespándose
arremete al león[166] y deshaciéndome.

Un tiempo la esperanza así burlándome
mantuvo el corazón entreteniéndole,
mas él mismo después desengañándose
burló del esperar[167] y fue perdiéndole.

No mucho después que los pastores dieron fin al triste canto vieron salir de entre el arboleda que junto al río estaba una pastora tañendo con una zampoña y cantando con tanta gracia y suavidad como tristeza. La cual encubría gran parte de su hermosura, que no era poca, y preguntando Sireno, como quien había mucho que no repastaba por aquel valle, quién fuese, Silvano le respondió:

—Ésta es una hermosa pastora que de pocos días acá[168] apacienta por estos prados, muy quejosa de amor y, según dicen, con mucha razón; aunque otros quieren decir que ha mucho tiempo que se burla con el desengaño.[169]

—¿Por ventura —dijo Sireno— está en su mano el desengañarse?

—Sí —respondió Silvano— porque no puedo yo creer que hay mujer en la vida que tanto quiera que la fuerza del amor le estorbe entender si es querida o no.

—De contraria opinión soy.

—¿De contraria? —dijo Silvano—. Pues no te irás alabando,[170] que bien caro te cuesta haberte fiado en las palabras de Diana; pero no te doy culpa,[171] que así como no hay a quien no venza su hermosura, así no habrá a quien sus palabras no engañen.

[165] 'sin reparar en mi presencia'.

[166] *encrespándose*: 'retorciéndose'. Los rasgos que atribuye Silvano a Diana recuerdan a la serpiente.

[167] *burló del esperar*: 'se deshizo de la esperanza'.

[168] *de pocos días acá*: 'de pocos días a esta parte'.

[169] 'se burla del desengaño': parece decir que si no se desengaña es porque no quiere. La historia amorosa de Selvagia se asocia, pues, desde el principio con burlas y equívocos.○

[170] *no te irás alabando*: 'peor para ti'. Es frase proverbial.○

[171] *doy culpa*: 'culpo'.

—¿Cómo puedes tú saber eso, pues ella jamás te engañó con palabras ni con obras?

—Verdad es —dijo Silvano— que siempre fui della desengañado; mas yo osaría jurar por lo que después acá ha sucedido que jamás me desengañó a mí sino por engañarte a ti. Pero dejemos esto y oyamos esta pastora, que es gran amiga de Diana, y, según lo que de su gracia y discreción me dicen, bien merece ser oída.

A este tiempo llegaba la hermosa pastora junto a la fuente, cantando este soneto:[172]

SONETO

Ya he visto yo a mis ojos más contento,[173]
ya he visto más alegre el alma mía;
triste de la que enfada do algún día
con su vista causó contentamiento.[174]

¡Mas cómo esta Fortuna en un momento
os corta la raíz del alegría!
Lo mismo que hay de un *es* a un *ser solía*
hay de un muy gran placer a un gran tormento.[175]

Tomaos allá con tiempos, con mudanzas;[176]
tomaos con movimientos desvariados;
veréis el corazón cuán libre os queda.

Entonce me fiaré yo en esperanzas,
cuando los casos tenga sojuzgados
y echado un clavo al eje de la rueda.[177]

[172] Selvagia canta el primer soneto del libro y anticipa en él el motivo central de lo que será su historia: la desconfianza hacia la fortuna, adquirida con la experiencia de sus desvariados cambios. La composición del soneto apenas muestra otro artificio que algún paralelismo ocasional.

[173] *a mis ojos*: 'ante mis ojos'. Selvagia se refiere al efecto que su presencia causaba en otro tiempo sobre su amado Alanio.

[174] *vista*: 'acción de ver'. La frase significa, pues: 'triste de la que cansa a quien algún tiempo se alegró de verla'. *enfadar* en la acepción de 'cansar' podría ser un lusismo.○

[175] Selvagia piensa que el paso del contento a la tristeza es instantáneo, como el del presente al pasado. Sobre *solía* como alusión a un pasado mejor véase más abajo p. 72, nota II, 35; y p. 174, nota IV, 52.

[176] 'venga, enfrentaos con tiempos y con mudanzas'; *allá* tiene valor enfático.

[177] Es decir: 'cuando haya sujetado los sucesos azarosos y fijado la rueda de la fortuna'. El verbo *tener* funciona, pues, en la frase como auxiliar en

Después que la pastora acabó de cantar, se vino derecha a la fuente adonde los pastores estaban; y entretanto que venía, dijo Silvano medio riendo:

—No hagas sino hacer caso de aquellas palabras y aceptar por testigo el ardiente sospiro con que dio fin a su cantar.

—Deso no dudes[178] —respondió Sireno—; que tan presto yo la quisiera bien como, aunque me pese, creyera todo lo que ella me quisiera decir.

Pues estando ellos en esto llegó Selvagia[179] y, cuando conoció a los pastores, muy cortésmente los saludó, diciendo:

—¿Qué hacéis, oh desamados pastores, en este verde y deleitoso prado?

—No dices mal, hermosa Selvagia, en preguntar qué hacemos —dijo Silvano—. Hacemos tan poco para lo que debíamos hacer[180] que jamás podemos concluir cosa que el amor nos haga desear.

—No te espantes deso —dijo Selvagia—, que cosas hay que antes que se acaben, acaban ellas a quien las desea.[181]

Silvano respondió:

—A lo menos si hombre pone su descanso en manos de mujer,[182] primero se acabará la vida que con ella se acabe cosa con que se espere recebille.[183]

—Desdichadas destas mujeres —dijo Selvagia— que tan mal tratadas son de vuestras palabras.

—Más destos hombres —respondió Silvano—, que tanto peor lo son de vuestras obras. ¿Puede ser cosa más baja ni de menos

la formación de un tiempo compuesto.

La expresión '*echar el clavo a la rueda de la fortuna*' es proverbial.

[178] *deso no dudes*: 'seguro', 'quédate tranquilo'. Todo el contexto rezuma ironía y desconfianza por parte de Sireno y Silvano hacia la pastora.

[179] *Selvagia* es nombre emparentado etimológicamente con *silua*, 'bosque'. En la *Arcadia* de Sannazaro aparece un pastor Selvaggio.

[180] *para*: 'en comparación con', 'con respecto a'. Los propios pastores bromean sobre su comportamiento.

[181] El pasaje juega con dos acepciones muy próximas de *acabar*: 'llevar a término algo' y 'quitar la vida a alguien'.

[182] *a lo menos*: 'cuando menos'; *hombre*: 'uno', 'alguien indeterminado'. El uso de *hombre* como sujeto indefinido fue decreciendo a lo largo del XVI.

[183] La frase se presta a equívoco. Lo más seguro es entender que *ella* no se refiere a *vida*, sino a *mujer*. En este caso *acabar algo con alguien* es 'persuadirle a que lo haga'.

valor que por la cosa más liviana del mundo olvidéis vosotras a quien más amor hayáis tenido? Pues ausentaos algún día de quien bien queréis, que a la vuelta habréis menester negociar de nuevo.

—Dos cosas siento —dijo Selvagia— de lo que dices, que verdaderamente me espantan: la una es que veo en tu lengua al revés de lo que de tu condición tuve entendido siempre, porque imaginaba yo, cuando oía hablar en tus amores, que eras en ellos un fénix[184] y que ninguno de cuantos hasta hoy han querido bien pudieron llegar al extremo que tú has tenido en querer a una pastora que yo conozco, causas harto suficientes para no tratar mal de mujeres si la malicia no fuera más que los amores. La segunda es que hablas en cosa que no entiendes, porque hablar en olvido quien jamás tuvo experiencia dél más se debe atribuir a locura que a otra cosa. Si Diana jamás se acordó de ti, ¿cómo puedes tú quejarte de su olvido?

—A ambas cosas —dijo Silvano— pienso responderte, si no te cansas en oírme. Plega a Dios que jamás me vea con más contento del que ahora tengo si nadie, por más ejemplos que me traiga,[185] puede encarecer el poder que sobre mi alma tiene aquella desagradecida y desleal pastora que tú conoces e yo no quisiera conocer; pero cuanto mayor es el amor que le tengo, tanto más me pesa que en ella haya cosa que pueda ser reprehendida. Porque ahí está Sireno, que fue más favorecido de Diana que todos los del mundo lo han sido de sus señoras, y lo ha olvidado de la manera que todos sabemos. A lo que dices que no puedo hablar en mal de que no tengo experiencia, ¡bueno sería que el médico no supiese tratar de mal que él no hubiese tenido![186] Y de otra cosa, Selvagia, te quiero satisfacer: no pienses que quiero mal a las mujeres, que no hay cosa en la vida a quien más desee servir; mas en pago de querer bien soy tratado mal, y de aquí nace decillo yo de quien es su gloria causármele.

Sireno, que había rato que callaba, dijo contra Selvagia:

—Pastora, si me oyeses no pornías culpa a mi competidor o,

[184] 'que eras único, como el ave fénix'. Es expresión proverbial.

[185] *traer ejemplos* vale 'aducir historias o casos ejemplares'; Silvano lo dice por lo del ave fénix. Es uno de los procedimientos que recomienda la retórica para acrecentar la eficacia de un argumento.

[186] Lo contrario afirmaban, sin embargo, algunos refranes, como «Aquel es buen cirujano que ha sido bien acuchillado».

hablando más propriamente, a mi caro amigo Silvano.[187] Dime, ¿por qué causa sois tan movibles, que en un punto derribáis a un pastor de lo más alto de su ventura a lo más bajo de su miseria? Pero ¿sabéis a qué lo atribuyo? A que no tenéis verdadero conocimiento de lo que traéis entre manos. Tratáis de amor; no sois capaces de entendelle. Ved cómo sabréis aveniros con él.[188]

—Yo te digo, Sireno —dijo Selvagia—, que la causa por que las pastoras olvidamos no es otra sino la misma por que de vosotros somos olvidadas. Son cosas que el amor hace y deshace; cosas que los tiempos y los lugares las mueven o les ponen silencio;[189] mas no por defecto del entendimiento de las mujeres, de las cuales ha habido en el mundo infinitas que pudieran enseñar a vivir a los hombres, y aun los enseñaran a amar, si fuera el amor cosa que pudiera enseñarse. Mas con todo esto creo que no hay más bajo estado en la vida que el de las mujeres, porque, si os hablan bien, pensáis que están muertas de amores; si no os hablan, creéis que de alteradas y fantásticas lo hacen;[190] si el recogimiento que tienen no hace a vuestro propósito, tenéislo por hipocresía; no tienen desenvoltura que no os parezca demasiada; si callan, decís que son necias; si hablan, que son pesadas y que no hay quien las sufra; si os quieren todo lo del mundo, creéis que de malas lo hacen; si os olvidan y se apartan de las ocasiones de ser infamadas, decís que de inconstantes y poco firmes en un propósito. Así que no está en más pareceros la mujer buena o mala que en acertar ella a no salir jamás de lo que pide vuestra inclinación.[191]

—Hermosa Selvagia —dijo Sireno—, si todas tuviesen ese entendimiento y viveza de ingenio, bien creo yo que jamás darían ocasión a que nosotros pudiésemos quejarnos de sus descuidos. Mas para que sepamos la razón que tienes de agraviarte de Amor, así Dios te dé el consuelo que para tan grave mal has menester, que nos cuentes la historia de tus amores y todo lo que en ellos

187 *no pornías culpa*: 'no acusarías'. La desgracia amorosa que comparte con Silvano lleva a Sireno a enfatizar que sus relaciones son de amistad y no de competencia.

188 *aveniros*: 'concertaros'. Es achaque común contra las mujeres.○

189 '...las desencadenan o las reducen a nada'.

190 *alteradas*: 'trastornadas'; *fantásticas*: 'presuntuosas'.

191 Selvagia recurre aquí a ideas que se habían hecho comunes en los debates entre profeminismo y antifeminismo que solían tener lugar desde la centuria precedente. La defensa de las mujeres es tema frecuente en la literatura pastoril.○

hasta ahora te ha sucedido, que de los nuestros tú sabes más de lo que nosotros te sabremos decir, por ver si las cosas que en él has pasado te dan licencia para hablar en ellos tan sueltamente.[192] Que cierto tus palabras dan a entender ser tú la más experimentada en ellos que otra jamás haya sido.

Selvagia le respondió:

—Si yo no fuere, Sireno, la más experimentada, seré la más mal tratada que nunca nadie pensó ser y la que con más razón se puede quejar de sus desvariados efectos, causa harto suficiente para poder hablar en él. Y porque entiendas[193] por lo que pasé lo que siento desta endiablada pasión, poned un poco vuestras desventuras en manos del silencio y contaros he las mayores que jamás habéis oído.[194]

»En el valeroso e inexpugnable reino de los lusitanos hay dos caudalosos ríos que, cansados de regar la mayor parte de nuestra España, no muy lejos el uno del otro entran en el mar Oceano;[195] en medio de los cuales hay muchas y muy antiguas poblaciones, a causa de la fertilidad de la tierra ser tan grande que en el universo no hay otra alguna que se le iguale. La vida de esta provincia[196] es tan remota y apartada de cosas que puedan inquietar el pensamiento que, si no es cuando Venus, por manos del ciego hijo, se quiere mostrar poderosa, no hay quien entienda

[192] 'por ver si las cosas que en el amor has vivido justifican que hables de amores con tanta libertad'. Lo que llama la atención de Silvano es la frialdad y objetividad con que Selvagia analiza la pasión amorosa, cosa que le parece impropia de un auténtico enamorado.

[193] 'para que entiendas'; seguida de subjuntivo *porque* tomaba valor final.

[194] La narración de Selvagia es la primera historia intercalada en el marco de los frustrados amores entre Diana, por un lado, y Sireno y Silvano, por otro. Se desarrolla en un ambiente rústico y aldeano, localizado probablemente en algún lugar de la provincia portuguesa conocida como Minho o Entre-Minho-e-Douro, por los ríos que la delimitan, y poetizado con ciertos aires de paganismo. El rasgo más sobresaliente del relato es la consideración del amor como una pasión mudable, origen de equívocos y enredos que acaban dando cuerpo a una tópica «cadena de enamorados» en la que cada uno ama a quien no lo quiere. El episodio fue adaptado al italiano por Celio Malespini (*Ducento novelle*, 1609) e imitado total o parcialmente en diversas ocasiones.

[195] *Oceano* era voz regularmente llana en la época y designaba el Atlántico.

Los dos ríos aludidos son el Duero, como se especifica líneas más abajo, y el Miño. *España* incluye aquí tanto a Castilla como a Portugal, conforme al sentido latino de *Hispania*.

[196] *provincia*: 'tierra'.

en más que en sustentar una vida quieta con suficiente medianía en las cosas que para pasalla son menester.[197]

»Los ingenios de los hombres son aparejados para pasar la vida con asaz contento[198] y la hermosura de las mujeres para quitalla al que más confiado viviere. Hay muchas casas por entre las florestas sombrías y deleitosos valles,[199] el término de las cuales, siendo proveído de rocío del soberano cielo y cultivado con industria de los habitadores dellas,[200] el gracioso verano[201] tiene cuidado de ofrecelles el fruto de su trabajo y socorrelles a las necesidades de la vida humana.

»Yo vivía en una aldea que está junto al caudaloso Duero, que es uno de los dos ríos que os tengo dicho, adonde está el suntuosísimo templo de la diosa Minerva, que en ciertos tiempos del año es visitado de todas o las más pastoras y pastores que en aquella provincia viven.[202] Comenzando un día ante de la célebre fiesta[203] a solemnizalla las pastoras y ninfas con cantos e himnos muy suaves, y los pastores con desafíos de correr, saltar, luchar y tirar la barra,[204] poniendo por premio para el que victorioso

[197] *entienda en*: 'se ocupe de'.

El amor es identificado nuevamente como fuerza amenazadora del sosiego propio de la vida campesina. La medianía como estado ideal de vida es concepto estoico-epicúreo muy difundido en el Renacimiento.

[198] *asaz* es aquí adjetivo indefinido y no adverbio. Puede significar tanto 'bastante' como 'mucho' o 'muchísimo'.

[199] *florestas*: 'bosques frondosos y amenos'. Es voz corriente en los libros de caballerías.

[200] *industria*: 'destreza'.

Conforme al ideal de medianía, cada propietario es dueño del terreno que rodea su casa (*término*), ni más ni menos. Lo que dice Montemayor coincide básicamente con el sistema tradicional de explotación agraria (el *casal*) del Noroeste portugués.○

[201] *gracioso*: 'generoso', 'abundante en frutos'.

[202] La historia de Selvagia tiene una ambientación pagana muy clara: templo de Minerva, ninfas, himnos, sacrificios, etc., sobre un fondo de cultura popular: romerías y vigilias. La elección como diosa celebrada de Minerva apunta en varias direcciones. Por un lado, está la vinculación de Minerva con la defensa de la virginidad, de manera que «...puede entenderse que en el traslado poético podía ser un templo dedicado a la Virgen María» (López Estrada y López García-Berdoy). Por otro lado, Minerva se caracteriza por la combinación de rasgos contradictorios, adscribibles unos a lo masculino y otros a lo femenino: es diosa de la sabiduría, protectora de las artes y de la cultura, pero también diosa de la guerra; esto anuncia ya algunos de los equívocos y ambivalencias del episodio. La escenificación de esta fiesta rústica en torno al templo de una deidad pagana deriva seguramente de Sannazaro, *Arcadia*, prosa tercera.○

[203] *ante*, sin -*s* paragógica; *célebre*: 'concurrida'.

[204] *tirar la barra*: diversión similar a la que hoy conocemos por lanzamiento de jabalina.

saliere, cuales una guirnalda de verde yedra, cuales una dulce zampoña o flauta o un cayado de ñudoso fresno,[205] y otras cosas de que los pastores se precian.[206] Llegado, pues, el día en que la fiesta se celebraba, yo con otras pastoras amigas mías, dejando los serviles y bajos paños y vistiéndonos de los mejores que teníamos, nos fuimos el día antes de la fiesta, determinadas de velar aquella noche en el templo,[207] como otros años lo solíamos hacer. Estando, pues, como digo, en compañía destas amigas mías, vimos entrar por la puerta una compañía de hermosas pastoras a quien algunos pastores acompañaban, los cuales, dejándolas dentro y habiendo hecho su debida oración, se salieron al hermoso valle; porque la orden de aquella provincia era que ningún pastor pudiese entrar en el templo a más que a dar la obediencia,[208] y se volviese luego a salir, hasta que el día siguiente pudiesen todos entrar a participar de las cerimonias y sacrificios que entonces hacían.[209] Y la causa desto era porque las pastoras y ninfas quedasen solas y sin ocasión de entender en otra cosa sino celebrar la fiesta, regocijándose unas con otras, cosa que otros muchos años solían hacer; y los pastores fuera del templo, en un verde prado que allí estaba, al resplandor de la nocturna Diana.[210] Pues habiendo entrado las pastoras que digo en el suntuoso templo, después de hechas sus oraciones y de haber ofrecido sus ofrendas delante del

[205] Aunque hoy tenga sabor dialectal, *ñudo* y *ñudoso* alternaban en la lengua del XVI con las formas sin palatalizar.

[206] Como ya se ha visto, las competiciones deportivas entre pastores (culminadas ahora con el reparto de rústicos premios a los ganadores) son motivo corriente de la literatura bucólica. Pero, a diferencia de Sannazaro y otros, Montemayor recrea el motivo de pasada, con la única intención de sugerir un ambiente de fiesta aldeana.

[207] *determinadas de velar*: 'decididas a hacer la vigilia o vela'.

[208] 'El precepto o regla de aquella tierra'. Aunque Montemayor se refiere sin duda a las costumbres del lugar, la expresión crea cierto equívoco con *orden* como 'corporación religiosa', si recordamos la acepción de *provincia* como 'conjunto de conventos de una orden que ocupan determinado territorio'.

dar la obediencia: 'reconocer, con algún gesto de acatamiento, la obediencia o vasallaje debidos'.

[209] *cerimonia*, con disimilación vocálica.

[210] Hay una nota cómica en esta exclusión de los pastores, que se quedan al sereno, contemplando una deidad eminentemente femenina como es Diana, cuya mención aporta una nueva nota de ambivalencia: defensora de la castidad, pero armada cual cazadora; fría, pero cambiante como la luna. El carácter de fiesta de mujeres que Montemayor da al episodio entronca seguramente con tradiciones paganas de la cultura popular, vivas hasta hoy día en algunos casos.

altar, junto a nosotras se asentaron. Y quiso mi ventura que junto a mí se sentase una dellas para que yo fuese desventurada todos los días que su memoria me turase.[211] Las pastoras venían disfrazadas, los rostros cubiertos con unos velos blancos y presos en sus chapeletes de menuda paja sutilísimamente labrados con muchas guarniciones de lo mismo,[212] tan bien hechas y entretejidas que de oro no les llevara ventaja. Pues estando yo mirando la que junto a mí se había sentado vi que no quitaba los ojos de los míos y que, cuando yo la miraba, abajaba ella los suyos, fingiendo quererme ver sin que yo mirase en ello. Yo deseaba en extremo saber quién era, porque si hablase conmigo no cayese yo en algún yerro a causa de no conocella. Y todavía todas las veces que yo me descuidaba, la pastora no quitaba los ojos de mí,[213] y tanto que mil veces estuve por hablalla, enamorada de unos hermosos ojos que solamente tenía descubiertos. Pues estando yo con toda la atención posible sacó la más hermosa y delicada mano que yo después acá he visto[214] y, tomándome la mía, me la estuvo mirando un poco. Yo, que estaba más enamorada della de lo que podría decir, le dije: —"Hermosa y graciosa pastora, no es sola esa mano la que está aparejada para serviros, mas también lo está el corazón y el pensamiento de cuya ella es".[215] Ismenia,[216] que así se llamaba aquella que fue causa de toda la inquietud de mis pensamientos, teniendo ya imaginado hacerme la burla que adelante oiréis, me respondió muy bajo, que nadie lo oyese: —"Graciosa pastora, soy yo tan vuestra que como tal me atreví a hacer lo que hice. Suplícoos que no os escandalicéis, por-

[211] *turase*: 'durase'; se discute si se trata de una mera variante fonética de *durar* o si deriva del verbo latino *obturare*, que llegó a significar 'durar'.

Que una celebración religiosa sea ocasión propicia para el enamoramiento o el encuentro entre los enamorados era tanto un motivo literario ampliamente divulgado como una realidad bien conocida.○

[212] *chapeletes*: 'sombreros pequeños'; *guarniciones*: 'adornos'.

[213] *todavía* parece tener sentido continuativo: Ismenia no dejaba de mirar de hurtadillas a Selvagia siempre que podía.

[214] El atractivo erótico de la mano en la literatura de la época aparece confirmado en pasajes como éste: «¿Dó está la blanca mano delicada, / llena de vencimientos y despojos / que de mí mis sentidos le ofrecían?» (Garcilaso).○

[215] '...de aquella a quien pertenece la mano'; ejemplo de un uso normal en la lengua del XVI: *cuyo* en función de predicado con antecedente personal sobreentendido.

[216] *Ismenia* es nombre sin tradición pastoril previa. Su aire helenizante puede indicar que su origen esté en alguna narración griega.○

que en viendo vuestro hermoso rostro no tuve más poder en mí". Yo entonces muy contenta me llegué más a ella y le dije medio riendo: —"¿Cómo puede ser, pastora, que siendo vos tan hermosa os enamoréis de otra que tanto le falta para serlo, y más siendo mujer como vos?".[217] —"¡Ay pastora!", respondió ella, "que el amor que menos veces se acaba es éste, y el que más consienten pasar los hados, sin que las vueltas de Fortuna ni las mudanzas del tiempo les vayan a la mano".[218] Yo entonces respondí: "Si la naturaleza de mi estado me enseñara a responder a tan discretas palabras no me lo estorbara el deseo que de serviros tengo; mas creedme, hermosa pastora, que el propósito de ser vuestra la muerte no será parte para quitármele". Y después de esto los abrazos fueron tantos, los amores que la una a la otra nos decíamos, y de mi parte tan verdaderos, que ni teníamos cuenta con los cantares de las pastoras ni mirábamos las danzas de las ninfas ni otros regocijos que en el templo se hacían. A este tiempo importunaba yo a Ismenia que me dijese su nombre y se quitase el rebozo, de lo cual ella con gran disimulación se excusaba y con grandísima industria mudaba propósito.[219] Mas siendo ya pasada media noche y estando yo con el mayor deseo del mundo de verle el rostro y saber cómo se llamaba y de adónde era, comencé a quejarme della y a decir que no era posible que el amor que me tenía fuese tan grande como con sus palabras me manifestaba, pues, habiéndole yo dicho mi nombre, me encubría el suyo; y que cómo podía yo vivir, queriéndola como la quería, si no supiese a quién quería o adónde había de saber nuevas de mis amores. Y otras cosas dichas tan de veras que las lágrimas me ayudaron a mover el corazón de la cautelosa Ismenia,[220] de manera que ella se levantó y, tomándome por la mano, me apartó hacia una parte donde no había quien impedirnos pudiese y comenzó a decirme estas palabras, fingiendo que del alma le salían: —"Hermosa pastora, nacida para inquietud de un espíritu que hasta ahora ha vivido

[217] El enamoramiento entre Ismenia y Selvagia arranca, de forma bastante excepcional en nuestras letras áureas, como un caso de franco lesbianismo, para acabar acogiéndose al recurso, corriente en la literatura bucólica, de la androginia y sus equívocos.°

[218] El pasaje es algo equívoco parece decir que el amor entre mujeres es el más duradero, sin que lo impidan (*vayan a la mano*) las mudanzas del tiempo o la fortuna.

[219] 'cambiaba de tema'.

[220] *cautelosa*: 'engañosa'.

tan exento cuanto ha sido posible, ¿quién podrá dejar de decirte lo que pides, habiéndote hecho señora de su libertad? Desdichado de mí, que la mudanza del hábito te tiene engañada, aunque el engaño ya resulta en daño mío. El rebozo que quieres que yo quite, veslo aquí donde lo quito. Decirte mi nombre no te hace mucho al caso, pues aunque yo no quiera me verás más veces de las que tú podrás sufrir". Y diciendo esto y quitándose el rebozo vieron mis ojos un rostro que, aunque el aspecto fuese un poco varonil, su hermosura era tan grande que me espantó. Y prosiguiendo Ismenia su plática dijo: —"Y porque, pastora, sepas el mal que tu hermosura me ha hecho y que las palabras que entre las dos como de burlas han pasado son de veras, sabe que yo soy hombre y no mujer, como antes pensabas.[221] Estas pastoras que aquí ves, por reírse conmigo, que son todas mis parientas, me han vestido desta manera, que de otra no pudiera quedar en el templo, a causa de la orden que en esto se tiene". Cuando yo entendí lo que Ismenia me había dicho y le vi, como digo, en el rostro, no aquella blandura, ni en los ojos aquel reposo que las doncellas por la mayor parte solemos tener, creí que era verdad lo que me decía y quedé tan fuera de mí que no supe qué respondelle. Todavía contemplaba aquella hermosura tan extremada, miraba aquellas palabras que me decía con tanta disimulación, que jamás supo nadie hacer cierto de lo fingido como aquella cautelosa pastora. Vime aquella hora tan presa de sus amores y tan contenta de entender que ella lo estaba de mí que no sabría encarecello. Y puesto caso que de semejante pasión yo hasta aquel punto no tuviese experiencia, causa harto suficiente para no saber decilla, todavía,[222] esforzándome lo mejor que pude, le hablé desta manera: —"Hermosa pastora, que para hacerme quedar sin libertad o para lo que la fortuna se sabe tomaste el hábito de aquella que el de amor a causa tuya ha profesado:[223] bastara el tuyo mismo para vencerme, sin que con mis armas proprias me hubieras rendido.

[221] Para engañar a Selvagia, Ismenia finge ser un hombre vestido de mujer, travestimento que constituía un motivo literario bastante difundido, aunque no tanto como su contrario, la mujer vestida de hombre.○

[222] *todavía*: 'con todo'; el valor concesivo surge por la correlación con *puesto caso que*.

[223] La consideración del enamorado como miembro de una orden religiosa o caballeresca era motivo literario corriente, y cuadra bien con el contexto de la historia de Selvagia.○

Mas ¿quién podrá huir de lo que su fortuna le tiene solicitado?[224] Dichosa me pudiera llamar si hubieras hecho de industria lo que acaso heciste,[225] porque, a mudarte el hábito natural para sólo verme y decirme lo que deseabas, atribuyéralo yo a merecimiento mío y a grande afición tuya; mas ver que la intención fue otra, aunque el efecto haya sido el que tenemos delante, me hace estar no tan contenta como lo estuviera a ser de la manera que digo. Y no te espantes ni te pese de este deseo, que no hay mayor señal de una persona querer todo lo que puede que desear ser querida de aquel a quien ha entregado su libertad. De lo que me has oído podrás sacar cuál me tiene tu vista. Plega a Dios que uses tan bien del poder que sobre mí has tomado que pueda yo sustentar el tenerme por dichosa hasta la fin de nuestros amores, los cuales de mi parte no le ternán en cuanto la vida me turare".[226] La cautelosa Ismenia me supo tan bien responder a lo que dije y fingir las palabras que para nuestra conversación eran necesarias que nadie pudiera huir del engaño en que yo caí, si la fortuna de tan dificultoso laberintio con el hilo de prudencia no le sacara.[227] Y así estuvimos hasta que amaneció, hablando en lo que podría imaginar quien por estos desvariados casos de amor ha pasado. Díjome que su nombre era Alanio,[228] su tierra Galia, tres millas de nuestra aldea.[229] Quedamos concertados de vernos muchas veces;[230] la mañana se vino y las dos nos apartamos con más abrazos, lágrimas y sospiros de lo que ahora sabré decir. Ella se partió de mí; yo, volviendo atrás la cabeza por verla y por ver si me miraba, vi que se iba medio riendo, mas creí que los ojos me habían engañado. Fuese con la compañía que había traído, mas yo volví con mucha más, porque llevaba en la imaginación los ojos del fingido Alanio, las palabras con que su vano amor me ha-

[224] *le tiene solicitado*: 'le ha procurado'.

[225] 'si hubieras hecho premeditadamente lo que hiciste sin pensar'.

[226] *fin* era voz de género ambiguo.

[227] *laberintio*: 'laberinto', 'confusión'. El pasaje alude al mito de Teseo y el minotauro recordando dos de sus elementos más conocidos: el laberinto de Creta y el hilo de Ariadna.○

[228] *Alanio*: se ignora el origen de este nombre, no documentado en la tradición pastoril previa. ¿Tendrá relación con *alano*, por la ubicación de la historia en el occidente peninsular?

[229] *Galia* es topónimo poético seguramente emparentado con *Galicia*; *tres millas de nuestra aldea*: hay que sobreentender *está distante*, de acuerdo con el uso de la época.○

[230] 'Acordamos vernos...'; «*concertar* es otro de los muchos verbos que en el lenguaje del XVI puede regir *de*» (Moreno Báez).

bía manifestado, los abrazos que dél había recebido y el crudo mal de que hasta entonces no tenía experiencia.

»Ahora habéis de saber, pastores, que esta falsa y cautelosa Ismenia tenía un primo, que se llamaba Alanio, a quien ella más que a sí quería, porque en el rostro y ojos y todo lo demás se le parecía tanto que si no fueran los dos de género diferente no hubiera quien no juzgara el uno por el otro.[231] Y era tanto el amor que le tenía que cuando yo a ella en el templo le pregunté su mismo nombre, habiéndome de decir nombre de pastor, el primero que me supo nombrar fue Alanio, porque no hay cosa más cierta que en las cosas súpitas encontrarse la lengua con lo que está en el corazón. El pastor la quería bien, mas no tanto como ella a él. Pues cuando las pastoras salieron del templo para volverse a su aldea, Ismenia se halló con Alanio, su primo; y él, por usar de la cortesía que a tan grande amor como el de Ismenia era debida, dejando la compañía de los mancebos de su aldea, determinó de acompañarla, como lo hizo, de que no poco contentamiento recibió Ismenia. Y por dársele a él en alguna cosa, sin mirar lo que hacía, le contó lo que conmigo había pasado, diciéndoselo muy particularmente[232] y con grandísima risa de los dos; y también le dijo como yo quedaba, pensando que ella fuese hombre, muy presa de sus amores. Alanio, cuando aquello oyó, disimuló lo mejor que él pudo, diciendo que había sido grandísimo donaire; y sacándole todo lo que conmigo había pasado, que no faltó cosa, llegaron a su aldea. Y de ahí a ocho días, que para mí fueron ocho mil años, el traidor de Alanio, que así lo puedo llamar con más razón que él ha tenido de olvidarme, se vino a mi lugar[233] y se puso en parte donde yo pudiese verle, al tiempo que pasaba con otras zagalas a la fuente que cerca del lugar estaba. Y como yo lo viese, fue tanto el contentamiento que recebí que no se puede encarecer, pensando que era el mismo que en hábito de pastora había hablado en el templo; y luego le hice señas que se viniese hacia la fuente adonde yo iba, y no fue menester mucho para entendellas. Él se vino y allí estuvimos hablando todo lo que el tiempo nos dio lugar, y el amor quedó, a lo

[231] La pareja que forman Ismenia y Alanio recuerda un tema muy extendido en las letras renacentistas, el de los gemelos, siempre propicio a engaños y equívocos de todo tipo.

[232] *particularmente*: 'con todo detalle'.

[233] *lugar*: 'aldea'.

menos de mi parte, tan confirmado que, aunque el engaño se descubriera, como de ahí a pocos días se descubrió, no fuera parte para apartarme de mi pensamiento. Alanio también creo que me quería bien y que desde aquella hora quedó preso de mis amores, pero no lo mostró por la obra tanto como debía.[234] Así que algunos días se trataron nuestros amores con el mayor secreto que pudimos, pero no fue tan grande que la cautelosa Ismenia no lo supiese; y viendo que ella tenía la culpa, no sólo en haberme engañado, mas aun en haber dado causa a que Alanio, descubriéndole lo que pasaba, me amase a mí y pusiese a ella en olvido, estuvo para perder el seso;[235] mas consolóse con parecelle que, en sabiendo yo la verdad, al punto lo olvidaría. Y engañábase en ello, que después le quise mucho más y con muy mayor obligación. Pues determinada Ismenia de deshacer el engaño que por su mal me había hecho, me escribió esta carta:

CARTA DE ISMENIA PARA SELVAGIA

"Selvagia: si a los que nos quieren tenemos obligación de quererlos no hay cosa en la vida a quien más deba que a ti, pero si las que son causa que seamos olvidadas deben ser aborrecidas, a tu discreción lo dejo. Querríate poner alguna culpa de haber puesto los ojos en el mi Alanio, mas ¿qué haré, desdichada, que toda la culpa tengo yo de mi desventura? Por mi mal te vi, oh Selvagia. Bien pudiera yo excusar lo que pasé contigo; mas, en fin, desenvolturas demasiadas las menos veces suceden bien. Por reír una hora con el mi Alanio contándole lo que había pasado, lloraré toda mi vida, si tú no te dueles della. Suplícote cuanto puedo que baste este desengaño para que Alanio sea de ti olvidado y esta pastora restituida en lo que pudieres, que no podrás poco, si amor te da lugar a hacer lo que te suplico."

»Cuando yo esta carta vi ya Alanio me había desengañado de la burla que Ismenia me había hecho, pero no me había contado los amores que entre los dos había, de lo cual yo no hice mucho caso, porque estaba tan confiada en el amor que mostraba tener-

[234] *por la obra*: 'con los hechos'. Es modismo idiomático.

[235] El desenlace del engaño de Ismenia conjuga dos motivos folclóricos bien conocidos: lo fingido se hace cierto y el burlador queda burlado.

me que no creyera jamás que pensamientos pasados ni por venir podrían ser parte para que él me dejase. Y porque Ismenia no me tuviese por descomedida respondí a su carta desta manera:

CARTA DE SELVAGIA PARA ISMENIA

"No sé, hermosa Ismenia, si me queje de ti o si te dé gracias por haberme puesto en tal pensamiento, ni creo sabría determinar cuál destas cosas debo hacer hasta que el suceso de mis amores me lo aconseje. Por una parte me duele tu mal; por otra veo que tú saliste al camino a recebille. Libre estaba Selvagia al tiempo que en el templo la engañaste, y ahora está sujeta a la voluntad de aquel a quien tú quesiste entregalla.[236] Dícesme que deje de querer a Alanio; con lo que tú en este caso harías puedo responderte. Una cosa me duele en extremo, y es ver que tienes mal de que no puedes quejarte, el cual da muy mayor pena a quien lo padece. Considero aquellos ojos con que me viste y aquel rostro que después de muy importunada me mostraste, y pésame que cosa tan parecida al mi Alanio padezca tan extraño descontento. Mira que remedio este para poder habello en tu mal. Por la liberalidad que conmigo has usado en darme la más preciosa joya que tenías te beso las manos. Dios quiera que en algo te lo pueda servir. Si vieres allá el mi Alanio dile la razón que tiene de quererme, que ya él sabe la que tiene de olvidarte. Y Dios te dé el contentamiento que deseas, con que no sea a costa del que yo recibo en verme tan bien empleada."[237]

»No pudo Ismenia acabar de leer esta carta, porque al medio della fueron tantos los sospiros y lágrimas que por sus ojos derramaba que pensó perder la vida llorando.[238] Trabajaba cuanto podía porque Alanio dejase de querer y buscaba para esto tantos remedios como él para apartarse donde pudiese verla,[239] no porque le quería mal, mas por parecelle que con esto me pagaba algo de lo mucho que me debía. Todos los días que en este propósito vivió no hubo alguno que yo dejase de verle, porque el camino que

[236] *quesiste*, forma del perfecto con disimilación vocálica.

[237] *con que*: 'a condición que'; *empleada*: 'ocupada', en amores, claro.

[238] Estas afirmaciones suscitan un problema que afecta al punto de vista narrativo: ¿cómo pudo saber Selvagia la reacción de Ismenia al leer la carta?

[239] '...alejarse de donde pudiese verla'.

de su lugar al mío había jamás dejaba de ser por él paseado. Todos los trabajos tenía en poco si con ellos le parecía que yo tomaba contento. Ismenia, los días que por él preguntaba y le decían que estaba en mi aldea, no tenía paciencia para sufrillo; y con todo esto no había cosa que más contento le diese que hablalle en él. Pues como la necesidad sea tan ingeniosa que venga a sacar remedios donde nadie pensó hallarlos,[240] la desamada Ismenia se aventuró a tomar uno, cual pluguiera a Dios que por el pensamiento no le pasara, y fue fingir que quería bien a otro pastor, llamado Montano,[241] de quien mucho tiempo había sido requerida, y era el pastor con quien Alanio peor estaba; y como lo determinó así lo puso por obra, por ver si con esta súpita mudanza podría atraer a Alanio a lo que deseaba, porque no hay cosa que las personas tengan por segura, aunque lo tengan en poco, que, si de súpito la pierden, no les llegue al alma el perdella.[242] Pues como viese Montano que su señora Ismenia tenía por bien de corresponder al amor que él tanto tiempo le había tenido, ya veis lo que sentiría. Fue tanto el gozo que recibió, tantos los servicios que le hizo, tantos los trabajos en que por causa suya se puso que fueron parte, juntamente con las sinrazones que Alanio le había hecho, para que saliese verdadero lo que fingiendo la pastora había comenzado. Y puso Ismenia su amor en el pastor Montano con tanta firmeza que ya no había cosa a quien más quisiese que a él ni que menos desease ver que al mi Alanio; y esto le dio ella a entender lo más presto que pudo, pareciéndole que en ello se vengaba de su olvido y de haber puesto en mí el pensamiento. Alanio, aunque sintió en extremo el ver a Ismenia perdida por pastor con quien él tan mal estaba, era tanto el amor que me tenía que no daba a entenderlo cuanto ello era; mas andando algunos días y considerando que él era causa de que su enemigo fuese tan favorecido de Ismenia, y que la pastora ya huía de velle, muriéndose no mucho antes cuando no le vía, estuvo para perder el seso de enojo, y determinó de estorbar esta buena fortuna de Montano. Para lo cual comenzó nuevamente de mirar a Ismenia y de no venir a verme tan público como solía,[243] ni faltar tantas veces en su aldea, porque Is-

[240] Es idea común reflejada en refranes como 'La necesidad hace maestros'.○

[241] *Montano* es nombre bucólico de larga tradición. Montemayor lo tomó probablemente de la *Arcadia* de Sannazaro.○

[242] Concepto común, recogido en refranes como 'El bien no es conocido hasta que no es perdido'.

[243] *público*: 'públicamente'; *comenzar de* + infinitivo es construcción habitual en la lengua del XVI.

menia no lo supiese. Los amores entre ella y Montano iban muy adelante y los míos con el mi Alanio se quedaban atrás todo lo que podían, no de mi parte, pues sola la muerte podrá apartarme de mi propósito, mas de la suya, que jamás pensé ver cosa tan mudable. Porque como estaba tan encendido en cólera con Montano, la cual no podía ser ejecutada sino con amor en la su Ismenia, y para esto las venidas a mi aldea eran gran impedimento; y como el estar ausente de mí le causase olvido y la presencia de la su Ismenia grandísimo amor, él volvió a su pensamiento primero y yo quedé burlada del mío. Mas con todos los servicios que a Ismenia hacía, los recaudos que le enviaba,[244] las quejas que formaba della,[245] jamás la pudo mover de su propósito ni hubo cosa que fuese parte para hacelle perder un punto del amor que a Montano tenía. Pues estando yo perdida por Alanio, Alanio por Ismenia, Ismenia por Montano, sucedió que a mi padre se le ofreciesen ciertos negocios sobre las dehesas del Extremo[246] con Fileno, padre del pastor Montano;[247] para lo cual los dos vinieron muchas veces a mi aldea, y en tiempo que Montano, o por los sobrados favores que Ismenia le hacía, que en algunos hombres de bajo espíritu causan fastidio, o porque también tenía celos de las diligencias de Alanio, andaba ya un poco frío en sus amores. Finalmente,[248] que él me vio traer mis ovejas a la majada y, en viéndome, comenzó a quererme de manera, según lo que cada día iba mostrando, que ni yo a Alanio, ni Alanio a Ismenia, ni Ismenia a él no era posible tener mayor afición. Ved qué extraño embuste de amor:[249] si por ventura Ismenia iba al campo, Alanio tras ella; si Montano iba al ganado, Ismenia tras él; si yo andaba en el monte con mis ovejas, Montano tras mí; si yo sabía que Alanio estaba en un bosque donde solía repastar, allá me iba tras él. Era la más nueva cosa del mundo oír cómo decía Alanio

244 *recaudos*: 'recados', amorosos, se entiende.

245 La expresión *formar quejas* resulta problemática en este contexto, pues normalmente significa 'quejarse con cuidadoso fingimiento'.

246 *Extremo* es nombre poético y pastoril de la Extremadura, portuguesa en este caso. Así se denomina actualmente la franja atlántica entre el Tajo y el valle bajo del Mondego, pero en el XVI designaba esa misma franja hasta casi el Duero.○

247 *Fileno* es nombre bucólico usado ya por Teócrito; por su raíz léxica *Fil-* está emparentado con la noción de amor. Significa, pues, 'amador', 'amante'.○

248 *finalmente*: 'en fin'.

249 *embuste*: 'enredo'.

sospirando: —"¡Ay, Ismenia!"; y cómo Ismenia decía: —"¡Ay, Montano!"; y cómo Montano decía: —"¡Ay, Selvagia!"; y cómo la triste de Selvagia decía: —"¡Ay, mi Alanio!".[250] Sucedió que un día nos juntamos los cuatro en una floresta que en medio de los dos lugares había, y la causa fue que Ismenia había ido a visitar unas pastoras amigas suyas que cerca de allí moraban, y cuando Alanio lo supo, forzado de su mudable pensamiento, se fue en busca della y la halló junto a un arroyo, peinando sus dorados cabellos. Yo, siendo avisada por un pastor, mi vecino, que Alanio iba a la floresta del valle, que así se llamaba,[251] tomando delante de mí unas cabras, que en un corral junto a mi casa estaban encerradas, por no ir sin alguna ocasión,[252] me fui donde mi deseo me encaminaba y le hallé a él llorando su desventura y a la pastora riéndose de sus excusadas lágrimas y burlando de sus ardientes sospiros. Cuando Ismenia me vio no poco se holgó conmigo, aunque yo no con ella, mas antes le puse delante las razones[253] que tenía para agraviarme del engaño pasado, de las cuales ella supo excusarse tan discretamente que, pensando yo que me debía la satisfación de tantos trabajos, me dio con sus bien ordenadas razones a entender que yo era la que le estaba obligada, porque si ella me había hecho una burla, yo me había satisfecho tan bien que no tan solamente le había quitado a Alanio, su primo, a quien ella había querido más que a sí, mas que aun ahora también le traía al su Montano muy fuera de lo que solía ser. En esto llegó Montano, que de una pastora amiga mía, llamada Solisa, había sido avisado que con mis cabras venía a la floresta del valle.[254] Y cuando allí los cuatro discordantes amadores nos hallamos,[255]

[250] El esquema retórico de la concatenación (*gradatio*) sirve aquí para dar cuerpo a una tópica «cadena de enamorados», con su característico enredo circular. La concepción del episodio se inspira seguramente en una pieza cómica de Gil Vicente, el *Auto em pastoril português*.○

[251] Extraña que la frase *que así se llamaba* se refiera aquí a «la floresta del valle», porque habitualmente alude en el texto a personas.

[252] Las cabras, como las vacas, se mencionan en la obra con menos frecuencia que las ovejas, y siempre en el marco de la vida aldeana.

[253] *mas antes*: 'antes bien'. *Poner delante* es forma abreviada de la expresión *poner delante los ojos*.

[254] *venía*: 'me dirigía'.

Solisa es nombre emparentado con *soledad*. En el *Amadís* se llama así una sobrina de Urganda. Montemayor había dado previamente este nombre a una pastora de su égloga segunda.

[255] El sintagma *discordantes amadores* (un oximoron, en realidad) resulta intencionado, pues viene a subrayar lo anómalo del caso presente, en el que

no se puede decir lo que sentíamos, porque cada uno miraba a quien no quería que le mirase. Yo preguntaba al mi Alanio la causa de su olvido; él pedía misericordia a la cautelosa Ismenia; Ismenia quejábase de la tibieza de Montano; Montano de la crueldad de Selvagia. Pues estando de la manera que oís, cada uno perdido por quien no le quería, Alanio, al son de su rabel, comenzó a cantar lo siguiente:[256]

No más, ninfa cruel,[257] ya estás vengada,
no pruebes tu furor en un rendido;
la culpa a costa mía está pagada:
ablanda ya ese pecho endurecido
y resucita un alma sepultada
en la tiniebla escura de tu olvido;
que no cabe en tu ser, valor y suerte
que un pastor como yo pueda ofenderte.

Si la ovejuela simple va huyendo
de su pastor colérico y airado,
y con temor acá y allá corriendo
a su pesar se aleja del ganado;
mas ya que no la siguen, conociendo
que es más peligro haberse así alejado,
balando vuelve al hato temerosa,
¿será no recebilla justa cosa?[258]

Levanta ya esos ojos, que algún día,
Ismenia, por mirarme levantabas;
la libertad me vuelve,[259] que era mía,

el amor es fuente de discordancia, sobre el fondo de una idea divulgada desde antiguo: el amor, tanto universal como humano, es una armonía de contrarios.

[256] Serie de seis octavas líricas en las que Alanio solicita de Ismenia la reconciliación, argumentando que ya ha pagado con creces su infidelidad y que a ella corresponde la mayor parte de la culpa en sus mutuas desavenencias. La primera estrofa abunda en ecos garcilasianos.

[257] El apelativo *ninfa* dirigido a una pastora puede conllevar cierto matiz laudatorio en boca de Alanio. Pero en realidad son términos que pueden equivalerse en la obra.

[258] Es propio de la literatura bucólica extraer comparaciones y analogías de la vida rústica o pastoril, como aquí hace Alanio al parangonar sus devaneos amorosos con el andar errabundo de la oveja descarriada. El símil tiene evidentes resonancias bíblicas.

[259] *me vuelve*: 'devuélveme'.

y un blando corazón, que me entregabas.
Mira, ninfa, que entonce no sentía
aquel sencillo amor que me mostrabas;
ya, triste, lo conozco y pienso en ello,
aunque ha llegado tarde el conocello.

¿Cómo que fue posible,[260] di, enemiga,
que siendo tú muy más que yo culpada,
con título cruel, con nueva liga[261]
mudases fe tan pura y extremada?
¿Qué hado, Ismenia, es este que te obliga
a amar do no es posible ser amada?[262]
Perdona, mi señora, ya esta culpa,
pues la ocasión que diste me disculpa.

¿Qué honra ganas, di, de haber vengado
un yerro a causa tuya cometido?
¿Qué exceso hice yo que no he pagado?
¿Qué tengo por sufrir que no he sufrido?
¿Qué ánimo cruel, qué pecho airado,
qué corazón de fiera endurecido
tan insufrible mal no ablandaría,
sino el de la cruel pastora mía?

Si como yo he sentido las razones
que tienes o has tenido de olvidarme,
las penas, los trabajos, las pasiones,
el no querer oírme ni aun mirarme,
llegases a sentir las ocasiones
que, sin buscallas yo, quesiste darme,
ni tú ternías que darme más tormento
ni aun yo más que pagar mi atrevimiento.

»Así acabó mi Alanio el suave canto y aun yo quisiera que entonce se me acabara la vida, y con mucha razón, porque no podía llegar a más la desventura que a ver yo delante mis ojos aquel

[260] *¿Cómo que...?* es modo interrogativo habitual en la época.

[261] *título*: 'motivo', 'pretexto'; *liga*: 'alianza', de amores en este caso.

[262] '...amar a quien no puede amarte'. El amor fatal o predeterminado por los astros, cuya existencia se negaban a aceptar teólogos y moralistas, es, sin embargo, lugar común poético.

que más que a mí quería tan perdido por otra y tan olvidado de mí; mas como yo en estas desventuras no fuese sola, disimulé por entonces, y también porque la hermosa Ismenia, puestos los ojos en el su Montano, comenzaba a cantar lo siguiente:[263]

Cuán fuera estoy de pensar
en lágrimas excusadas,
siendo tan aparejadas
las presentes para dar
muy poco por las pasadas;
que si algún tiempo trataba
de amores de alguna suerte,
no pude en ello ofenderte,
porque entonce me ensayaba,
Montano, para quererte.

Enseñábame a querer,
sufría no ser querida,
sospechaba cuán rendida,
Montano, te había de ser,
y cuán mal agradecida.[264]
Ensayéme, como digo,
a sufrir el mal de amor,
desengáñese el pastor
que compitiere contigo,
porque en balde es su dolor.

Nadie se queje de mí,
si le quise y no es querido,
que yo jamás he podido
querer otro sino a ti,
y aun fuera tiempo perdido.
Y si algún tiempo miré,

[263] La composición consta de cuatro coplas reales concebidas a modo de quintillas dobles, según el esquema: abbab:cddcd. Ismenia minimiza en ellas los amores pasados como un simple aprendizaje —lo que es argumento socorrido como justificación de mudanzas amorosas. En consecuencia, la pastora no se deja impresionar por la actitud de Alanio. Esa justificación, junto con la firme resolución que expresa en la última quintilla, sirven como atenuantes de su mudanza amorosa.○

[264] 'qué mal ibas a agradecérmelo'.

miraba, pero no vía,[265]
que yo, pastor, no podía
dar a ninguno mi fe,
pues para ti la tenía.

Vayan sospiros a cuentos,[266]
vuélvanse los ojos fuentes,
resuciten accidentes,[267]
que pasados pensamientos
no dañarán los presentes.
Vaya el mal por donde va
y el bien por donde quisiere,
que yo iré por donde fuere,
pues ni el mal me espantará
ni aun la muerte, si viniere.

»Vengado me había Ismenia del cruel y desleal Alanio, si en el amor que yo le tenía cupiera algún deseo de venganza; mas no tardó mucho Montano en castigar a Ismenia, poniendo los ojos en mí y cantando este antiguo cantar:[268]

Amor loco, ¡ay, amor loco!
Yo por vos y vos por otro.

Ser yo loco es manifiesto.
¿Por vos quién no lo será?
Que mayor locura está
en no ser loco por esto.[269]

[265] Ismenia reconoce haber sentido impulsos amorosos (*miraba*), pero niega haber encontrado objeto digno de su amor (*no vía*).

[266] *a cuentos*: literalmente 'a millones'; se entiende que tales suspiros son los que da Alanio por Ismenia.

[267] Es decir: 'repítanse recaídas imprevistas', en el mal de amores, se entiende; alude a los cambios de Alanio.

[268] Montano canta un villancico (xx:abba:axx, etc.) que glosa un estribillo tradicional muy difundido (ya se ha indicado su presencia en el *Auto em pastoril português* de Gil Vicente). El tema de la «locura de amor» da pie a un desarrollo jocoso que contrasta con el resto de las piezas líricas del episodio e incluso con el tono general del libro. Una versión más extensa del poema había publicado Montemayor en un pliego suelto sin pie de imprenta.

[269] Esta paradoja entre cordura y locura en relación con el amor es concepto ampliamente divulgado en la poesía de la época.

Mas con todo no es honesto
que ande loco
por quien es loca por otro.

Ya que viéndoos no me veis
y morís porque no muero,[270]
comed ora a mí que os quiero
con salsa del que queréis.[271]
Y con esto me haréis
ser tan loco
como vos loca por otro.

»Cuando acabó de cantar esta postrera copla la extraña agonía en que todos estábamos no pudo estorbar que muy de gana no nos riyésemos en ver que Montano quería que engañase yo el gusto de miralle con salsa de su competidor Alanio,[272] como si en mi pensamiento cupiera dejarse engañar con aparencias de otra cosa.[273] A esta hora comencé yo con gran confianza a tocar mi zampoña,[274] cantando la canción que oiréis, porque a lo menos en ella pensaba mostrar, como lo mostré, cuánto mejor me había yo habido en los amores que ninguno de los que allí estaban:[275]

[270] Es decir: 'amándoos yo, vos no me amáis y os desvivís por mi mal'. Todo ello es una variación jocosa sobre la conocida paradoja cancioneril de la «muerte de amor».

[271] El contexto de la «locura de amor» suelta la lengua a Montano, quien dirige a Selvagia una solicitud burlesca (*comed*...) susceptible de ser interpretada como sexual.○

[272] La risa libera a los pastores de la tensión causada por el múltiple y conflictivo encuentro. Selvagia procura entonces, en su condición de narradora, que las aguas vuelvan a su cauce, proponiendo una interpretación decente de los versos cantados. La carga erótica implícita queda atenuada al mínimo: el gusto de mirar.

[273] La frase se vuelve contra Selvagia, habida cuenta de que ella se ha enamorado de Alanio engañada por Ismenia y precisamente por su semejanza con esa pastora.

[274] *confianza*: 'ánimo', 'vigor'.

[275] *me había yo habido*: 'me había comportado'.

Selvagia, convencida de su inocencia, orienta ahora definitivamente el episodio hacia la exaltación de la fidelidad y la firmeza en el amor con la defensa, en apariencia paradójica, de *ser olvidada* frente a *olvidar*. El poema, que consta de cinco redondillas, sigue el esquema de la canción trovadoresca: el tema inicial se glosa en dos mudanzas (estrofas pares, de rima alterna) y dos vueltas (estrofas tercera y quinta, de rima abrazada como la primera). Las redondillas de vuelta, además de reproducir la rima del tema inicial, recogen parcialmente los versos 3-4. La cuarta redondilla fue citada por Gracián en la *Agudeza y arte de ingenio*, discurso XLII.○

Pues no puedo descansar
a trueque de ser culpada,
guárdeme Dios de olvidar
más que de ser olvidada.

No sólo donde hay olvido
no hay amor ni puede habello,
mas donde hay sospecha dello
no hay querer sino fingido.
Muy grande mal es amar
do esperanza es excusada,
más guárdeos Dios de olvidar,
que es aire ser olvidada.[276]

Si yo quiero ¿por qué quiero
para dejar de querer?
¿Qué más honra puede ser
que morir del mal que muero?
El vivir para olvidar
es vida tan afrentada
que me está mejor amar
hasta morir de olvidada.

»Acabada mi canción, las lágrimas de los pastores fueron tantas, especialmente las de la pastora Ismenia, que por fuerza me hicieron participar de su tristeza, cosa que yo pudiera bien excusar, pues no se me podía atribuir culpa alguna de mi desventura, como los que allí estaban sabían muy bien. Luego a la hora[277] nos fuimos cada uno a su lugar, porque no era cosa que a nuestra honestidad convenía estar a horas sospechosas fuera dél.[278] Y al otro día mi padre, sin decirme la causa, me sacó de nuestra aldea y me ha traído a la vuestra, en casa de Albania,[279] mi tía y su hermana, que vosotros muy bien conocéis, donde estoy algunos días

[276] *es aire*: 'es cosa liviana', 'de poca importancia'. Selvagia lo dice de *ser olvidada* en comparación con *olvidar*.

[277] *luego a la hora*: 'al punto'.

[278] Con el retorno vespertino a la aldea (*lugar*) demuestran los pastores su obediencia a unas normas convencionales de recato y honestidad.

[279] *Albania* es nombre pastoril consagrado en las letras españolas por el *Albanio* de la égloga II de Garcilaso. La precisión en detalles nimios como éste pretende seguramente afianzar la verosimilitud de lo narrado.

ha, sin saber qué haya sido la causa de mi destierro. Después acá entendí[280] que Montano se había casado con Ismenia y que Alanio se pensaba casar con otra hermana suya, llamada Silvia.[281] Plega a Dios que, ya que no fue mi ventura podelle yo gozar, que con la nueva esposa se goce como yo deseo,[282] que no será poco, porque el amor que yo le tengo no sufre menos sino desealle todo el contento del mundo.

Acabado de decir esto,[283] la hermosa Selvagia comenzó a derramar muchas lágrimas y los pastores le ayudaron a ello, por ser un oficio de que tenían gran experiencia.[284] Y después de haber gastado algún tiempo en esto Sireno le dijo:

—Hermosa Selvagia, grandísimo es tu mal, pero por muy mayor tengo tu discreción. Toma ejemplo en males ajenos, si quieres sobrellevar los tuyos. Y porque ya se hace tarde nos vamos al aldea,[285] y mañana se pase la siesta junto a esta clara fuente, donde todos nos juntaremos.

—Sea así como lo dices —dijo Selvagia—, mas porque haya de aquí al lugar algún entretenimiento, cada uno cante una canción, según el estado en que le tienen sus amores.[286]

Los pastores respondieron que diese ella principio con la suya, lo cual Selvagia comenzó a hacer, yéndose todos su paso a paso hacia el aldea:[287]

280 'De entonces para acá supe'.

281 La súbita aparición de *Silvia*, cuyo nombre, típicamente bucólico, cuenta con numerosos representantes en la literatura pastoril de la época, viene a solventar de una manera tópica el embrollo organizado. Las bodas dobles dejan, de momento, intacta la fidelidad de Selvagia y le abren la puerta a nuevas perspectivas amorosas. La pareja formada por Montano e Ismenia reaparece de manera destacada en la *Diana enamorada* de G. Gil Polo.○

282 Selvagia desea que Alanio sea plenamente feliz (*se goce*) en su matrimonio.

283 *acabado*: 'habiendo acabado'; el participio de pasado retiene en esta construcción absoluta toda su fuerza verbal.

284 Esta frase ha sido tomada a veces como irónica por parte del autor hacia los pastores y sus lágrimas. Parece, sin embargo, que la frase indica cierta distancia afectiva entre Sireno y Silvano, de un lado, y Selvagia, de otro. La falta de una auténtica compasión se suple con *la experiencia en el oficio* (muy digno, por lo demás) de llorar.○

285 *nos vamos*: 'vámonos'.

286 El pasaje reúne el tópico retorno vespertino de pastores y ganados a sus lugares de reposo con un motivo también frecuente en la literatura pastoril: el de caminar cantando.○

287 Esta composición reproduce el género y el esquema métrico de la precedente. La plena adaptación al contexto pastoril de esta forma poética cancioneril se produce con la simple inserción al inicio del apelativo *zagal*, 'pastor joven y asalariado' en sentido

Zagal, ¿quién podrá pasar
vida tan triste y amarga,
que para vivir es larga
y corta para llorar?

Gastos sospiros en vano,
perdida la confianza,
siento que está mi esperanza
con la candela en la mano.[288]
¡Qué tiempo para esperar,
qué esperanza tan amarga,
donde la vida es tan larga
cuan corta para llorar!

Este mal en que me veo
yo le merezco, ay perdida,
pues vengo a poner la vida
en las manos del deseo.
Jamás cese el lamentar,
que, aunque la vida se alarga,
no es para vivir tan larga
cuan corta para llorar.

Con un ardiente sospiro que del alma le salía acabó Selvagia su canción, diciendo:

—Desventurada de la que se ve sepultada entre celos y desconfianzas, que, en fin, le pornán la vida a tal recaudo como dellos se espera.[289]

Luego el olvidado Sireno comenzó a cantar al son de su rabel esta canción:[290]

estricto, pero aquí sinónimo poético y rústico de *pastor*. Selvagia no ve otro remedio para sus males que el llanto y subraya su disposición a soportar hasta el final la tristeza que sus amores le causan. La redondilla que sirve como tema a la composición fue recordada por Baltasar Gracián en el discurso XLII de la *Agudeza y arte de ingenio*.○

288 *con la candela en la mano*: 'agonizando'. Se trata de una expresión proverbial derivada de la costumbre de poner una vela (*candela*) entre las manos de los agonizantes, como símbolo de la fe.○

289 *a tal recaudo*: 'en tal estado'. Las palabras de Selvagia podrían aplicarse perfectamente a Diana.

290 Composición de género y esquema similar a las dos precedentes. Sireno razona consigo mismo sobre el remedio que podrá dar a su situación, hasta concluir que el único verdadero es la muerte. *Ojos tristes* es en el poe-

Ojos tristes, no lloréis,
y si llorardes[291] pensad
que no os dijeron verdad
y quizá descansaréis.

Pues que la imaginación
hace causa en todo estado,[292]
pensá que aun sois bien amado
y ternéis menos pasión.
Si algún descanso queréis,
mis ojos, imaginad
que no os dijeron verdad
y quizá descansaréis.

Pensad que sois tan querido
como algún tiempo lo fuistes,
mas no es remedio de tristes
imaginar lo que ha sido.
¿Pues qué remedio ternéis,
ojos? Alguno pensad,
si no lo pensáis, llorad,
o acabá y descansaréis.

Después que con muchas lágrimas el triste pastor Sireno acabó su canción, el desamado Silvano desta manera dio principio a la suya:[293]

ma designación por sinécdoque de Sireno, como se ve en el hecho de que el sustantivo vaya representado por un pronombre *vos* que al menos en dos ocasiones toma valor de singular: «pensá que aún sois bien amado» (v. 7) y «Pensad que sois tan querido» (v. 13).○

La cuarta redondilla fue citada por Baltasar Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio*, discurso XLIV.

[291] *llorardes*: 'lloráis'; más que de una forma sincopada del llamado futuro de subjuntivo, creo que se trata de un infinitivo variable, esto es, con desinencia, rasgo morfosintáctico que constituye un caso evidente de lusismo.○

[292] *hace causa*: 'hace asiento o fundamento'. Es decir: 'la imaginación puede levantar un edificio sobre el más débil cimiento'.

[293] Es un poema de composición similar a los anteriores. En él Silvano pondera su amor por Diana como más fuerte que la misma muerte. Se ve claramente, pues, la artificiosa gradación que se establece entre las tres composiciones: Selvagia no ve otro remedio para sus males sino el llanto; Sireno espera encontrarlo en la muerte; Silvano, ni aun en la misma muerte lo encontraría. Baltasar Gracián recordó con singular aprecio la primera y la última redondillas de la composición en la *Agudeza y arte de ingenio*, discurso L.○

Perderse por ti la vida,
zagala, será forzado;
mas no que pierda el cuidado [294]
después de verla perdida.

Mal que con muerte se cura
muy cerca tiene el remedio,
mas no aquel que tiene el medio
en manos de la ventura.
Y si este mal con la vida
no puede ser acabado,
¿qué aprovecha a un desdichado
verla ganada o perdida?

Todo es uno para mí,
esperanza o no tenella,
que si hoy me muero por vella
mañana porque la vi.
Regalara yo la vida
para dar fin al cuidado,
si a mí me fuera otorgado
perdello en siendo perdida.[295]

Desta manera se fueron los dos pastores en compañía de Selvagia, dejando concertado de verse el día siguiente en el mismo lugar. Y aquí hace fin el primero libro de la hermosa Diana.[296]

FIN DEL PRIMERO LIBRO DE LA DIANA

[294] *cuidado*: 'ocupación', amorosa en este caso.

[295] Silvano estaría dispuesto a morir si creyera que de ese modo cesaría el tormento amoroso. Es una variación, pues, de la idea tópica de que el amor puede vencer la muerte.□

[296] Ésta es la única vez que aparece en la obra semejante fórmula de cierre para indicar la conclusión de un capítulo.

LIBRO SEGUNDO DE LA DIANA DE JORGE DE MONTEMAYOR

Ya los pastores que por los campos del caudaloso Esla apacentaban sus ganados se comenzaban a mostrar, cada uno con su rebaño, por la orilla de sus cristalinas aguas, tomando el pasto[1] antes que el sol saliese y advertiendo el mejor lugar para después pasar la calorosa siesta,[2] cuando la hermosa pastora Selvagia por la cuesta que del aldea bajaba al espeso bosque venía, trayendo delante sí sus mansas ovejuelas, y después de habellas metido entre los árboles bajos y espesos, de que allí había mucha abundancia, y verlas ocupadas en alcanzar las más bajuelas ramas, satisfaciendo la hambre que traían, la pastora se fue derecha a la fuente de los alisos, donde el día antes con los dos pastores había pasado la siesta. Y como vio el lugar tan aparejado para tristes imaginaciones se quiso aprovechar del tiempo,[3] sentándose cabe la fuente, cuya agua con la de sus ojos acrecentaba.[4] Y después de haber gran rato imaginado,[5] comenzó a decir:

—¿Por ventura, Alanio, eres tú aquel cuyos ojos nunca ante los míos vi enjutos de lágrimas? ¿Eres tú el que tantas veces a mis pies vi rendido, pidiéndome con razones amorosas la clemencia de que yo por mi mal usé contigo? Dime, pastor, y el más falso que se puede imaginar en la vida: ¿es verdad que me querías para cansarte tan presto de quererme? Debías imaginar que no estaba en más olvidarte yo que en saber que era de ti olvidada, que oficio es de hombres que no tratan los amores como deben tratarse, pensar que lo mismo podrán acabar sus damas consigo que ellos han acabado;[6] aun que otros vienen a tomallo por re-

[1] *tomando el pasto* parece significar 'ocupando un lugar donde el ganado pudiese repastar'.

[2] *advertiendo*: sin inflexión de la *e* sometida a influjo de yod, lo que es un rasgo corriente en el castellano de los escritores portugueses; *calorosa*: forma derivada de *calor*, que coexistía en la época con *calurosa*, derivada de *calura*.

Al inicio de la segunda jornada en el transcurso del presente narrativo, propone el narrador en breves pinceladas un cuadro general de la comunidad pastoril para centrarse inmediatamente en los protagonistas de su relato.

[3] 'quiso aprovecharse de la ocasión'.

[4] Expresión tópica del dolor.

[5] *imaginado*: 'reflexionado', 'meditado'; uso intransitivo poco frecuente.

[6] '...que sus damas podrán persuadirse a sí mismas a hacer lo que ellos han hecho', o sea, olvidarlas.

medio para que en ellas se acreciente el amor,[7] y otros porque los celos, que las más veces fingen, vengan a sujetar a sus damas, de manera que no sepan ni puedan poner los ojos en otra parte,[8] y los más vienen poco a poco a manifestar lo que de antes fingían, por donde más claramente descubren su deslealtad.[9] E vienen todos estos extremos[10] a resultar en daño de las tristes que, sin mirar los fines de las cosas, nos venimos a aficionar para jamás dejar de quereros ni vosotros de pagárnoslo tan mal como tú me pagas lo que te quise y quiero. Así que, cuál destos hayas sido, no puedo entendello; y no te espantes que en los casos de desamor entienda poco quien en los de amor está tan ejercitada. Siempre me mostraste gran honestidad en tus palabras, por donde nunca menos esperé de tus obras; pensé que un amor en el cual me dabas a entender que tu deseo no se extendía a querer de mí más que quererme jamás tuviera fin, porque si a otra parte encaminaras tus deseos no sospechara firmeza en tus amores. ¡Ay, triste de mí, que por temprano que vine a entenderte ha sido para mí tarde! Venid vos acá, mi zampoña, y pasaré con vos el tiempo, que si yo con sola vos lo hubiera pasado, fuera de mayor contento para mí.

Y, tomando su zampoña, comenzó a cantar la siguiente canción:[11]

Llama la atención que Selvagia hable de *damas* y no de *pastoras*, como exige el contexto.

[7] *aun que otros...*: 'otros incluso...'; la presencia de la conjunción *que* no altera aquí la naturaleza adverbial de *aun*.○

[8] Selvagia describe las malas artes de los galanes en su trato con las damas: unos maquinan olvidarlas con objeto de que ellas se reafirmen en su amor; otros se muestran celosos, la mayoría de las veces (*las más veces*) fingidamente, a fin de (*porque* + subjuntivo) tenerlas sujetas.

[9] La trabazón sintáctica de la frase no es perfecta. En concreto se echa de menos un verbo cuyo sujeto sería *otros* y del que dependería la subordinada final de *porque* + subjuntivo. Lo que se entiende, en cualquier caso, es quealgunos galanes que fingen celos terminan revelando sus tretas, con lo que (*por donde*) hacen más patente todavía su mala fe.

[10] *extremos*: 'situaciones extremosas', sentido que parece preferible a 'demostraciones vehementes' (M. Débax).

[11] Se entiende que Selvagia haría una introducción musical con la zampoña y luego cantaría. La pastora se queja de amor, tiempo y fortuna, que le dieron a conocer la felicidad para luego arrebatársela. El contraste entre el tiempo pasado y el presente se concreta en el plano espacial con la oposición entre *esta sierra* (v. 1) y *aquella dulce sierra* (v. 36), *este valle / de lágrimas* (vv. 10-11) y *un valle / que toda cosa en él me daba gloria* (vv. 21-22). El hecho de que no se nombre en el texto a Alanio hace pensar que Montemayor hapodido echar mano de un poema com-

Aguas que de lo alto desta sierra
bajáis con tal ruido al hondo valle,
¿por qué no imagináis las que del alma
destilan siempre mis cansados ojos,[12]
y que es la causa[13] el infelice tiempo
en que Fortuna me robó mi gloria?

Amor me dio esperanza de tal gloria
que no hay pastora alguna en esta sierra
que así pensase de alabar el tiempo;[14]
pero después me puso en este valle
de lágrimas,[15] a do lloran mis ojos
no ver lo que están viendo los del alma.

En tanta soledad,[16] ¿qué hace un alma
que, en fin, llegó a saber qué cosa es gloria,
o adónde volveré mis tristes ojos[17]
si el prado, el bosque, el monte, el soto y sierra,
el arboleda y fuentes de este valle
no hacen olvidar tan dulce tiempo?

¿Quién nunca imaginó que fuera el tiempo
verdugo tan cruel para mi alma,
o qué fortuna me apartó de un valle,
que toda cosa en él me daba gloria?
Hasta el hambriento lobo que a la sierra
subía era agradable ante mis ojos.

Mas ¿qué podrán, Fortuna, ver los ojos
que vían su pastor en algún tiempo

puesto con finalidad distinta a la de figurar en este pasaje de *La Diana*. Es de notar, en cualquier caso, que Selvagia canta una sextina (simple, frente a la sextina doble que canta Arsileo en el libro V), forma métrica que se tiene por herencia artificiosa de la poesía provenzal, divulgada por Petrarca en su *Canzoniere* y acogida en el ámbito bucólico por Sannazaro en su *Arcadia* (églogas IV y VII).○

[12] *imagináis*: 'pensáis en'; aunque el sentido del pasaje resulta algo incierto.

[13] *que es la causa*: 'cuya causa es'.

[14] *alabar el tiempo*: 'alegrarse de su buena fortuna'; parece eco de alguna expresión proverbial.○

[15] Es traducción de *in hac lacrimarum valle*, la fórmula divulgada por el himno *Salve Regina*.○

[16] *tanta soledad*: 'tan gran añoranza'. Es seguramente lusismo por influjo del portugués *saudade*.○

[17] *o adónde*: la conjunción tiene aquí mero valor copulativo, como seis versos más abajo.

bajar con sus corderos de una sierra
cuya memoria siempre está en mi alma?
¡Oh Fortuna, enemiga de mi gloria,
cómo me cansa este enfadoso valle!

Mas cuando tan ameno y fresco valle
no es agradable a mis cansados ojos,
ni en él puedo hallar contento o gloria,
ni espero ya tenelle en algún tiempo,
ved en qué extremo debe estar mi alma.
¡Oh, quién volviese a aquella dulce sierra!

¡Oh alta sierra, ameno y fresco valle,
do descansó mi alma y estos ojos!
Decid, ¿verme he algún tiempo en tanta gloria?

A este tiempo Silvano estaba con su ganado entre unos mirtos, que cerca de la fuente había, metido en sus tristes imaginaciones; y, cuando la voz de Selvagia oyó, despierta como de un sueño y muy atento estuvo a los versos que cantaba. Pues como este pastor fuese tan mal tratado de amor y tan desfavorecido de Diana, mil veces la pasión le hacía salir de seso, de manera que hoy daba en decir mal de amor, mañana en alaballe; un día en estar ledo [18] y otro en estar más triste que todos los tristes; hoy en decir mal de mujeres, mañana en encarecellas sobre todas las cosas. Y así vivía el triste una vida que sería gran trabajo dalla a entender y más a personas libres. Pues habiendo oído el dulce canto de Selvagia y salido de sus tristes imaginaciones, tomó su rabel y comenzó a cantar lo siguiente:[19]

Cansado está de oírme el claro río;
el valle y soto tengo importunados,

[18] 'alegre'. Es un préstamo gallego-portugués asimilado y generalizado en castellano desde el siglo XIV.○

[19] Puede entenderse que Silvano toca el rabel al tiempo que canta. La composición, en la que destacan numerosos recuerdos garcilasianos, consta de cinco octavas líricas y se presenta como el eco que despiertan en Silvano los lamentos de Selvagia —incluso el número de versos es casi idéntico: treinta y nueve canta la pastora, por cuarenta el pastor. Silvano considera la situación de sus amores por Diana, resaltando la confusión e inestabilidad anímicas causadas por la pasión. El poema suscita una dificultad argumental: Silvano expone sus pretensiones amorosas sin aludir en ningún momento a la boda de Diana. ¿Habrá que pensar que se trata de un olvido voluntario, un engaño de la imaginación del propio Silvano?○

y están de oír mis quejas, ¡oh amor mío!,
alisos, hayas, olmos ya cansados.[20]
Invierno, primavera, otoño, estío
con lágrimas regando estos collados
estoy a causa tuya, ¡oh cruda fiera!
¿No habría en esa boca un *no* siquiera?[21]

De libre me heciste ser cautivo,
de hombre de razón, quien no la siente;
quesísteme hacer de muerto vivo
y allí de vivo muerto en continente;[22]
de afable me heciste ser esquivo,
de conversable aborrecer la gente.
Solía tener ojos y estoy ciego;
hombre de carne fui, ya soy de fuego.

¿Qué es esto, corazón, no estáis cansado?
¿Aún hay más que llorar, decí, ojos míos?
Mi alma, ¿no bastaba el mal pasado?
Lágrimas, ¿aún hacéis crecer los ríos?
Entendimiento, ¿vos no estáis turbado?
Sentido, ¿no os turbaron sus desvíos?[23]
¿Pues cómo entiendo, lloro, veo y siento,
si todo lo ha gastado ya el tormento?[24]

Quien hizo a mi pastora, ay perdido,
aquel cabello de oro y no dorado,
el rostro de cristal tan escogido,
la boca de un rubí muy extremado,
el cuello de alabastro y el sentido
muy más que otra ninguna levantado,

[20] El canto de Silvano no arranca, como es tópico, con la invocación a los elementos de la naturaleza, sino que adopta la variante consistente en lamentar la fatiga que las continuas quejas del pastor producen en ellos.

[21] Silvano se conformaría con recibir una respuesta, aunque fuese negativa, de Diana.○

[22] 'en seguida'.○

[23] 'desplantes', 'desaires'.

[24] *gastado*: 'echado a perder'. La estrofa es un ejemplo algo desmañado de lo que se suele llamar estructura diseminativo-recolectiva: la enumeración del séptimo verso recoge elementos léxicos previamente repartidos a lo largo de la estrofa.

¿por qué su corazón no hizo ante
de cera que de mármol y diamante? [25]

Un día estoy conforme a mi fortuna
y al mal que me ha causado mi Diana,
el otro el mal me aflige e importuna:
cruel la llamo, fiera e inhumana;
y así no hay en mi mal orden alguna;
lo que hoy afirmo niégolo mañana.
Todo es así y paso así una vida
que presto vean mis ojos consumida.

Cuando la hermosa Selvagia en la voz conoció al pastor Silvano se fue luego a él y, recibiéndose los dos con palabras de grande amistad, se asentaron a la sombra de un espeso mirto, que en medio dejaba un pequeño pradecillo,[26] más agradable por las doradas flores de que estaba matizado de lo que sus tristes pensamientos pudieran desear; y Silvano comenzó a hablar desta manera:

—No sin grandísima compasión se debe considerar, hermosa Selvagia, la diversidad de tantos y tan desusados infortunios como suceden a los tristes que queremos bien. Mas entre todos ellos ninguno me parece que tanto se debe temer como aquel que sucede después de haberse visto la persona en un buen estado;[27] y esto, como tú ayer me decías, nunca llegué a sabello por experiencia, mas, como la vida que paso es tan ajena de descanso y tan entregada a tristezas, infinitas veces estoy buscando invenciones para engañar el gusto, para lo cual me vengo a imaginar muy querido de mi señora y, sin abrir mano desta imaginación,[28] me estoy todo lo que puedo; pero después que llego a la verdad de mi estado quedo tan confuso que no sé decillo, porque, sin yo

[25] La acumulación de tópicos provenientes de la imaginería petrarquista desemboca aquí en una materialización de la amada como objeto dotado de una belleza suntuaria; y al fondo, nuevamente, el tópico de la dama como resumen de las perfecciones naturales.

[26] Es decir: que una serie de arrayanes y mirtos entrelazados formaban un seto o cerco natural, que circunscribía un pequeño prado. La vegetación forma así un espacio de intimidad propicio a la comunicación, que es a la vez un marco casi teatral para el diálogo.◦

[27] *la persona* tiene aquí valor impersonal: 'uno'.

[28] 'aferrándome a esta fantasía'. La misma idea aparece recreada en unos versos cancioneriles del propio Montemayor.◦

querello, me viene a faltar la paciencia. Y, pues la imaginación no es cosa que se pueda sufrir, ved qué haría la verdad.

Selvagia le respondió:

—Quisiera yo, Silvano, estar libre desta pasión para saber hablar en ella como en tal materia sería menester; que no quieras mayor señal de ser el amor mucho o poco, la pasión pequeña o grande que oílla decir al que la siente; porque nunca pasión bien sentida pudo ser bien manifestada con la lengua del que la padece.[29] Así que estando yo tan sujeta a mi desventura y tan quejosa de la sinrazón que Alanio me hace, no podré decir lo mucho que desto siento. A tu discreción lo dejo, como a cosa de que me puedo muy bien fiar.

Silvano dijo sospirando:

—Ahora yo, Selvagia, no sé qué diga, ni qué remedio podría haber en nuestro mal. ¿Tú por dicha sabes alguno?

Selvagia respondió:

—¡Y cómo ahora lo sé![30] ¿Sabes qué remedio, pastor? Dejar de querer.

—¿Y eso podrías tú acaballo contigo? —dijo Silvano.

—Como la fortuna o el tiempo lo ordenase[31] —respondió Selvagia.

—Ahora te digo —dijo Silvano muy admirado— que no te haría agravio en no haber mancilla de tu mal,[32] porque amor que está sujeto al tiempo y a la fortuna no puede ser tanto que dé trabajo a quien lo padece.

Selvagia le respondió:

—¿Y podrías tú, pastor, negarme que sería posible haber fin en tus amores, o por muerte o por ausencia o por ser favorecido en otra parte y tenidos en más tus servicios?

—No me quiero —dijo Silvano— hacer tan hipócrita en amor

[29] Es tópica la idea de que el sufrimiento (*pasión*), particularmente el amoroso, es tanto mayor cuanto menos puede expresarse. Puede derivar de la exaltación del recato y el silencio como virtudes del enamorado, o de la ponderación del temor ante la presencia de la amada como señal de verdadero amor.○

[30] *ahora* parece tener aquí un valor meramente enfático: 'vaya que si lo sé'.

[31] *como*: «En nuestros dramáticos se halla introduciendo una respuesta en que se expresa la causa o razón por que se dice o hace algo» (R. J. Cuervo).○ Selvagia admite, pues, que las circunstancias podrían hacerle cambiar de actitud amorosa.

[32] *haber mancilla*: 'sentir lástima o compasión'.

que no entienda lo que me dices ser posible, mas no en mí. Y mal haya el amador que, aunque a otros vea sucedelles de la manera que me dices, tuviere tan poca constancia en los amores que piense podelle a él suceder cosa tan contraria a su fe.

—Yo mujer soy —dijo Selvagia— y en mí verás si quiero todo lo que se puede querer,[33] pero no me estorba esto imaginar que en todas las cosas podría haber fin, por más firmes que sean, porque oficio es del tiempo y de la fortuna andar en estos movimientos tan ligeros como ellos lo han sido siempre. Y no pienses, pastor, que me hace decir esto el pensamiento de olvidar aquel que tan sin causa me tiene olvidada, sino lo que desta pasión tengo experimentado.

A este tiempo oyeron un pastor que por el prado adelante venía cantando y luego fue conocido dellos ser el olvidado Sireno, el cual venía al son de su rabel cantando estos versos:[34]

Andad, mis pensamientos, do algún día
os íbades, de vos muy confiados;
veréis horas y tiempos ya mudados;
veréis que vuestro bien pasó: solía.[35]

Veréis que en el espejo a do me vía
y en el lugar do fuistes estimados
se mira por mi suerte y tristes hados
aquel que ni aun pensallo merecía.[36]

Veréis también como entregué la vida
a quien sin causa alguna la desecha;
y aunque es ya sin remedio el grave daño,

[33] Selvagia subraya la perspectiva femenina desde la que habla dando a entender así que está tan firme en su amor como lo están las mujeres de veras enamoradas.

[34] Sireno entra ahora en escena de manera idéntica a como lo hizo Selvagia en el libro I: cantando un soneto. El pastor, entre desengañado y despechado, finge que sus pensamientos de amor van al encuentro de Diana para comprobar la infidelidad de la pastora y la indignidad del rival.

[35] *pasó solía* era una curiosa expresión idiomática que significaba algo así como 'ese tiempo ya pasó'. Pero Montemayor no la entiende correctamente, como se deja ver en el hecho de que el sujeto de *pasó* sea *vuestro bien*, cuando tenía que serlo *solía* sustantivado.°

[36] Se refiere, naturalmente, a Delio, esposo de Diana. La expresión «el espejo do me vía» recuerda el arranque de la canción de Diana en el libro I: «Ojos que ya no veis quien os miraba / cuando érades espejo en que se vía».

decilde,[37] si podéis, a la partida
que allá profetizaba mi sospecha
lo que ha cumplido acá su desengaño.[38]

Después que Sireno puso fin a su canto vido como hacia él venía la hermosa Selvagia y el pastor Silvano, de que no recibió pequeño contentamiento; y, después de haberse recebido, determinaron irse a la fuente de los alisos, donde el día antes habían estado, y primero que allá llegasen dijo Silvano:

—Escucha, Selvagia: ¿no oyes cantar?

—Sí oyo —dijo Selvagia—; y aun parece más de una voz.

—¿Adónde será? —dijo Sireno.

—Paréceme —respondió Selvagia— que es en el prado de los laureles, por donde pasa el arroyo que corre de esta clara fuente.

—Bien será que nos lleguemos allá,[39] y de manera que no nos sientan los que cantan, porque no interrompamos la música.

—Vamos —dijo Selvagia.

Y así su paso a paso se fueron hacia aquella parte donde las voces se oían y, escondiéndose entre unos árboles, que estaban junto al arroyo, vieron sobre las doradas flores asentadas tres ninfas tan hermosas que parecía haber en ellas dado la naturaleza muy claras muestras de lo que puede.[40] Venían vestidas de unas ropas blancas, labradas por encima de follajes de oro;[41] sus cabellos, que

[37] 'decidle'; forma con metátesis usual en la lengua del XVI.

[38] O sea: 'pensamientos míos, decidle a Diana al despediros de ella que lo que yo sospechaba durante mi ausencia se ha visto confirmado ahora por el desengaño que me ha dado'. El pasaje recoge una de las primeras frases del libro I: «vía [Sireno] cumplidas las profecías de su recelo tan en perjuicio suyo que ya no tenía más infortunios con que amenazalle».

[39] Por inadvertencia del autor o del componedor, falta en la *princeps* la indicación del personaje que pronuncia estas palabras. Hay que suponer que tras «Bien será» debería de poner algo así como «dijo Sireno» o «dijo Silvano».

[40] La convivencia de ninfas y pastores, que ya se daba en la historia de Selvagia en el libro I, forma parte de las convenciones del género pastoril desde antiguo. Por otra parte, la observación sobre la hermosura natural de las ninfas y las alusiones a su indumentaria y atavío contribuyen a situar dichos personajes a medio camino entre el mito y la realidad histórica.

[41] La *ropa* era una vestidura que se llevaba encima de las demás. Era abierta, bien de arriba a abajo, bien en los costados, bien en ambas partes a la vez. Denotaba cierta autoridad y distinción. Las de estas ninfas iban, según dice el texto, bordadas con motivos vegetales (*follajes*).

los rayos del sol escurecían, revueltos a la cabeza[42] y tomados con sendos hilos de orientales perlas, con que encima de la cristalina frente se hacía una lazada, y en medio della estaba una águila de oro, que entre las uñas tenía un muy hermoso diamante.[43] Todas tres de concierto tañían sus instrumentos tan suavemente[44] que, junto con las divinas voces, no parecieron sino música celestial, y la primera cosa que cantaron fue este villancico:[45]

Contentamientos de amor
que tan cansados llegáis:
si venís, ¿para qué os vais?

Aún no acabáis de venir,
después de muy deseados,
cuando estáis determinados
de madrugar y partir.
Si tan presto os habéis de ir
y tan triste me dejáis,
placeres, no me veáis.

[42] *revueltos*: 'recogidos hacia atrás'. Que los cabellos femeninos sean tan rubios que a su lado los rayos del sol resulten oscuros es hipérbole más que tópica; pero en concreto puede ser eco de: «los cabellos que el oro escurecían» (Garcilaso).

[43] El pasaje viene a confirmar que las tres ninfas son más que nada el trasunto de unas damas cortesanas. El joyel del águila y el diamante tiene sin duda valor simbólico: la virtud victoriosa y constante. Su colocación en la frente (y no en el pecho) parece subrayar el fundamento racional de ese don. Más abajo (p. 178) será Felismena quien luzca una joya muy parecida, pero acoplada a un collar.

[44] *de concierto*: 'concertadamente'.

[45] La altísima ponderación que se hace del canto y música de las ninfas subraya que se trata de algo sumamente refinado y casi sobrehumano. Curiosamente el texto no precisa qué instrumentos intervienen. Por lo que se dice poco más abajo (p. 76), Dórida llevaba un arpa. Quizá las otras dos tañían, respectivamente, un laúd y un salterio, formando así un trío similar al que se cita más adelante (p. 172).

El villancico era una de las formas predilectas de la polifonía renacentista. El que cantan las ninfas sigue, en efecto, un esquema característico de dicha composición, aunque la *represa* del estribillo inicial sólo se produce, y parcialmente, en el último verso. El artificio del poema se reduce a una doble y complementaria exhortación dirigida a los fugaces contentos y a las continuas tristezas (*descontentos*) que causa el amor. Se entiende en principio que las ninfas cantan penas amorosas por puro gusto musical y poético, dado que son criaturas ajenas a tales pasiones. En cualquier caso, la consideración de la brevedad de los goces amorosos cuadra bien con la situación de los pastores y es un buen preludio para la despedida de Sireno y Diana, que se cuenta poco más adelante.

Los contentos huyo de ellos,
pues no me vienen a ver
más que por darme a entender
lo que se pierde en perdellos.
Y pues ya no quiero vellos,
descontentos, no os partáis,
pues volvéis después que os vais.

Después que hubieron cantado dijo la una, que Dórida se llamaba:[46]

—Hermana Cintia:[47] ¿es ésta la ribera adonde un pastor llamado Sireno anduvo perdido por la hermosa pastora Diana?

La otra le respondió:

—Ésta sin duda debe ser, porque junto a una fuente que está cerca deste prado me dicen que fue la despedida de los dos, digna de ser para siempre celebrada, según las amorosas razones que entre ellos pasaron.[48]

Cuando Sireno esto oyó quedó fuera de sí en ver que las tres ninfas tuviesen noticia de sus desventuras. Y prosiguiendo Cintia dijo:

—En esta misma ribera hay otras muy hermosas pastoras y otros pastores enamorados, adonde el amor ha mostrado grandísimos efectos, y algunos muy al contrario de lo que se esperaba.

La tercera, que Polidora se llamaba,[49] le respondió:

—Cosa es ésa de que yo no me espantaría, porque no hay suceso en amor, por avieso que sea, que ponga espanto a los que por

[46] *Dórida*, mejor que Dorida, es nombre que deriva del griego Doris. Ésta era una de las más conocidas Oceánidas (las hijas del Océano y de Tetis) por ser esposa de Nereo y madre de las Nereidas.^{C}

[47] *hermana*: «El tratamiento entre las ninfas es el de las monjas aún no ordenadas en los conventos» (López Estrada y López García-Berdoy). Es, por tanto, un nuevo indicio de la consagración de estos personajes a la virtud (la castidad, se especificará más adelante).

Cintia era, en principio, apelación aplicada a Diana por derivación de Cinto, monte de la isla de Delos. Propercio puso este nombre a la mujer que canta en sus versos.

[48] El mundo pastoril constituye una especie de caja de resonancia en la que todo se difunde y produce eco, por eso no sorprende al lector que los amores de Sireno y Diana hayan cobrado ya condición de legendarios.

[49] *Polidora* era, como Doris, una de las Oceánidas. No acierto a ver una intención precisa en el recurso a los nombres de estas deidades marinas por parte de Montemayor.

estas cosas han pasado;[50] mas dime, Dórida, ¿cómo sabes tú de esa despedida?

—Sélo —dijo Dórida— porque al tiempo que se despidieron junto a la fuente que digo lo oyó Celio,[51] que desde encima de un roble los estaba acechando, y la puso toda al pie de la letra, en verso, de la misma manera que ella pasó.[52] Por eso, si me escucháis, al son de mi instrumento pienso cantalla.

Cintia le respondió:

—Hermosa Dórida, los hados te sean tan favorables como nos es alegre tu gracia y hermosura, y no menos será oírte cantar cosa tanto para saber.[53]

Y, tomando Dórida su harpa,[54] comenzó a cantar desta manera:

CANTO DE LA NINFA[55]

Junto a una verde ribera
de arboleda singular,
donde para se alegrar[56]

[50] Las palabras de la ninfa resultan equívocas, ya que pueden interpretarse como que Polidora tiene experiencia personal del amor (pero esto contradice la caracterización de estas ninfas de Diana) o como que dicha experiencia se reduce a la asistencia prestada a algunos amantes en sus cuitas.

[51] *Celio* es nombre claramente emparentado con *cielo*. En la historia de Felismena aparece también una dama de nombre Celia.

[52] Celio, testigo oculto de la despedida de Sireno y Diana, es autor de un relato poético en el que se recogen con fidelidad (*al pie de la letra*) las expresiones de amor y queja que entonces pronunciaron los amantes. Ese relato es ahora actualizado en la interpretación musical de la ninfa, que presta su voz tanto al narrador como a los dos enamorados. Ambos recursos (el del testigo oculto y el del intérprete ajeno a los hechos cantados) no son raros en la tradición bucólica.

[53] 'tan digna de ser sabida'.

[54] A esta primera mención del arpa seguirán luego otras, en manos de don Felis (libro II), Arsileo (libro III), las propias ninfas y el mismísimo Orfeo (libro IV). Se trata, pues, de un instrumento asociado tanto al refinamiento cortesano como a lo sublime maravilloso que caracteriza el mundo de Felicia y sus ninfas.

[55] Este largo poema cuenta con minuciosidad la despedida que hubo entre Sireno y Diana, por lo que constituye una importante pieza en la reconstrucción retrospectiva de sus amores y, consiguientemente, en el esquema narrativo de la obra. Está compuesto casi por completo en quintillas dobles, y se caracteriza por su desarrollo mixto, narrativo y dramático, sin que falten en él breves interludios líricos («Canción de Sireno» y «Canción de Diana»). Fue casi enteramente traducido por Honoré D'Urfé en la primera parte de su poema *Sireine*.

[56] «El hecho de que, de los catorce

otro que más libre fuera
hallara tiempo y lugar,
Sireno, un triste pastor,
recogía su ganado,
tan de veras lastimado
cuanto burlando el amor
descansa el enamorado.[57]

Este pastor se moría
por amores de Diana,
una pastora lozana,[58]
cuya hermosura excedía
la naturaleza humana.
La cual jamás tuvo cosa
que en sí no fuese extremada,
pues ni pudo ser llamada
discreta por no hermosa
ni hermosa por no avisada.[59]

No era desfavorecido,
que a serlo quizá pudiera,
con el uso que tuviera,
sufrir después de partido
lo que de ausencia sintiera.[60]
Que el corazón desusado
de sufrir pena o tormento,
si no sobra entendimiento,
cualquier pequeño cuidado
le cautiva el sufrimiento.[61]

casos de anteposición del pronombre personal al infinitivo que encontramos en *La Diana*, nueve se hallen en verso, dando el verbo la rima ... me lleva a creer que Montemayor, como J. de Valdés ... sentía como más natural la posposición, pero hacía uso, sobre todo al buscar rimas fáciles, de la libertad que en aquella época había en el idioma» (Moreno Báez).

[57] 'cuanto descansa el enamorado al liberarse del poder del amor'.

[58] 'gallarda', 'airosa', acepción que encaja mejor que la de 'altiva'.

[59] El pasaje parece tener como trasfondo usos eufemísticos y chistosos en los que llamar a una dama discreta o avisada era tanto como motejarla de fea.

[60] La costumbre (*uso*) de ser desfavorecido por Diana habría permitido a Sireno sobrellevar mejor la ausencia.

[61] El pasaje resulta claro en lo esencial: 'a la persona que no está acostum-

Cabe un río caudaloso,
Esla por nombre llamado,[62]
andaba el pastor cuitado,
de ausencia muy temeroso,
repastando su ganado;
y a su pastora aguardando
está con grave pasión,
que estaba aquella sazón
su ganado apacentando
en los montes de León.[63]

Estaba el triste pastor,
en cuanto no parecía,[64]
imaginando aquel día
en que el falso dios de Amor
dio principio a su alegría;
y dice, viéndose tal:
—«El bien que el Amor me ha dado
imagino yo, cuitado,
porque este cercano mal
lo sienta después doblado».

El sol por ser sobre tarde
con su fuego no le ofende,[65]
mas el que de amor depende
y en el su corazón arde

brada a sobrellevar pesares, si no anda sobrada de entendimiento, cualquier contratiempo se enseñorea de su capacidad de resistencia'. El tercer verso de la quintilla resulta, con todo, problemático. Interpreto que *entendimiento* es sujeto, sin artículo, de *sobra*, y que hay un complemento indirecto implícito. De todos modos, de la relación de la quintilla con el contexto parece desprenderse la molesta conclusión de que Sireno no estaba dotado de ese entendimiento superior.

[62] Este octosílabo tiene todo el aire de una fórmula romanceril.

[63] *aquella sazón*: 'por aquel entonces'; quizá haya que sobreentender una *a* embebida en el pronombre.

Resulta llamativo, por lo demás, que la despedida de los pastores, motivo central de esta composición, se produzca durante un reencuentro tras una separación circunstancial, causada por la marcha de Diana a los montes de León. Quizá se sugiere así una contraposición entre la actitud de uno y otro personaje durante la ausencia de la persona amada.

[64] Es decir: en tanto que Diana no se dejaba ver (*no parecía*) por las riberas del Esla.

[65] *sobre tarde*: 'poco antes de anochecer'. Se trata de un modo adverbial que se usa también en portugués.○

mayores llamas enciende.[66]
La pasión lo convidaba,
la arboleda le movía,
el río parar hacía,
el ruiseñor ayudaba
a estos versos que dicía:[67]

CANCIÓN DE SIRENO [68]

—«Al partir llama partida
el que no sabe de amor,
mas yo le llamo un dolor
que se acaba con la vida.

Y quiera Dios que yo pueda
esta vida sustentar
hasta que llegue al lugar
donde el corazón me queda.[69]
Porque el pensar en partida
me pone tan gran pavor
que a la fuerza del dolor
no podrá esperar la vida».[70]

Esto Sireno cantaba
y con su rabel tañía,

[66] Cabe preguntarse si no sería mejor lectura «en él su corazón arde», pero tal como está ('el fuego de amor que arde en su corazón') queda bien subrayada la contraposición entre un fuego exterior (el del sol) y otro interior (el del amor).

[67] *dicía*: por asimilación de la vocal protónica ante *-í-*, tendencia que presentan tanto el gallego como el leonés occidental y que se percibe en el castellano de algunos escritores portugueses.

Estos versos esbozan uno de los tópicos predilectos de la poesía bucólica: el nacimiento del canto como resultado de la íntima comunicación del pastor con la naturaleza.○

[68] Sireno, pensando ya en su marcha inminente, canta uno de los típicos poemas de despedida. El motivo brinda posibilidades conceptistas en torno a la idea de que el que parte permanece en realidad donde está la amada (porque el enamorado vive donde ama), posibilidades que fueron ampliamente explotadas en la poesía cancioneril e italianizante. La composición sigue el esquema de la canción trovadoresca.○

[69] Mientras espera el regreso de Diana, Sireno está ya anticipando en su imaginación la despedida que va a producirse poco después, lo que despierta en él la duda de si vivirá para volver a encontrarse con su amada.

[70] *a la fuerza del dolor*: 'ante la acometida del dolor'. Sireno presiente que, una vez consumada su partida, ya no podrá albergar esperanzas.

tan ajeno de alegría
que el llorar no le dejaba
pronunciar lo que decía.
Y por no caer en mengua,
si le estorba su pasión
acento o pronunciación,
lo que empezaba la lengua
acababa el corazón.[71]

Ya después que hubo cantado
Diana vio que venía,
tan hermosa que vestía
de nueva color el prado
donde sus ojos ponía.[72]
Su rostro como una flor,
y tan triste que es locura
pensar que humana criatura
juzgue cuál era mayor,
la tristeza o hermosura.

Muchas veces se paraba,
vueltos los ojos al suelo,
y con tan gran desconsuelo
otras veces los alzaba
que los hincaba en el cielo,
diciendo, con más dolor
que cabe en entendimiento:
—«Pues el bien trae tal descuento
de hoy más bien puedes,[73] Amor,
guardar tu contentamiento».

La causa de sus enojos
muy claro allí la mostraba;
si lágrimas derramaba
pregúntenlo a aquellos ojos

[71] *caer en mengua*: 'incurrir en falta'; *acento*: 'tono musical'.

Es decir: 'para no dejar, a causa del dolor (*pasión*), truncado su canto, Sireno cantaba más con el corazón que con la lengua'. Gracián recuerda y elogia estos versos en su *Agudeza y arte de ingenio*.

[72] El hermoseamiento de la naturaleza por la presencia del ser amado es motivo constante de la poesía bucólica.

[73] *de hoy más*: 'de hoy en adelante'.

con que a Sireno mataba.
Si su amor era sin par,
su valor no lo encubría,[74]
y si la ausencia temía
pregúntenlo a este cantar
que con lágrimas decía:

CANCIÓN DE DIANA [75]

—«No me diste, oh crudo Amor,
el bien que tuve en presencia,
sino porque el mal de ausencia
me pareza muy mayor.[76]

Das descanso, das reposo,
no por dar contentamiento,
mas porque esté el sufrimiento
algunos tiempos ocioso.
Ved qué invenciones de Amor:
darme contento en presencia
porque no tenga en ausencia
reparo contra el dolor».

Siendo Diana llegada
donde sus amores vio
quiso hablar, mas no habló;
y el triste no dijo nada,
aunque el hablar cometió.[77]
Cuanto había que hablar
en los ojos lo mostraban,
mostrando lo que callaban

[74] Parece que el antecedente de *lo* es *amor*: la calidad (personal y quizá también social) de Diana no le impide mostrar su pena amorosa.

[75] Diana, sabedora ya de la próxima partida de Sireno, se queja contra el amor, reprochándole que, acostumbrada a la dichosa presencia del pastor, no sabrá soportar su ausencia. La composición sigue el mismo patrón métrico que la que antes cantó Sireno. También estos versos fueron elogiados por Gracián.

[76] *pareza*: 'parezca'. Se trata de un lusismo morfológico.

[77] «*Cometer* con el significado de 'emprender' es ... otro de los lusismos de la *Diana*» (Moreno Báez).

con aquel blando mirar
con que otras veces hablaban.[78]

Ambos juntos se sentaron
debajo un mirto florido,
cada uno de otro vencido
por las manos se tomaron,[79]
casi fuera de sentido.
Porque el placer de mirarse
y el pensar presto no verse
los hacen enternecerse,
de manera que a hablarse
ninguno pudo atreverse.

Otras veces se topaban
en esta verde ribera,
pero muy de otra manera
el toparse celebraban
que esta que fue la postrera.
Extraño efecto de amor:
¡verse dos que se querían
todo cuanto ellos podían
y recebir más dolor
que al tiempo que no se vían!

Vía Sireno llegar
el grave dolor de ausencia,
ni allí le basta paciencia
ni alcanza para hablar
de sus lágrimas licencia.
A su pastora miraba,
su pastora mira a él;
y con un dolor cruel
la habló, mas no hablaba,
que el dolor habla por él:

—«¡Ay, Diana! ¿Quién dijera
que cuando yo más penara

[78] El silencioso hablar de los ojos es motivo grato a Montemayor.○

[79] *vencido*: 'amorosamente entregado'. El pasaje parece tener presente las connotaciones simbólicas del mirto como arbusto consagrado a Venus y asociado, por tanto, con el amor.

que ninguno imaginara
en la hora que te viera
mi alma no descansara?
¿En qué tiempo y qué sazón
creyera, señora mía,
que alguna cosa podría
causarme mayor pasión
que tu presencia alegría?

¿Quién pensara que esos ojos
algún tiempo me mirasen
que, señora, no atajasen
todos los males y enojos
que mis hados me causasen?
Mira, señora, mi suerte
si ha traído buen rodeo,[80]
que si antes mi deseo
me hizo morir por verte,
ya muero porque te veo.

Y no es por falta de amarte,
pues nadie estuvo tan firme,
mas porque suelo venirme
a estos prados a mirarte
y ora vengo a despedirme.
Hoy diera por no te ver,
aunque no tengo otra vida,
esta alma, de ti vencida,
sólo por entretener
el dolor de la partida.[81]

Pastora, dame licencia
que diga que mi cuidado
sientes en el mismo grado,
que no es mucho en tu presencia
mostrarme tan confiado.[82]
Pues, Diana, si es así,
¿cómo puedo yo partirme?

80 'derrotero', 'curso'.
81 *entretener*: 'aliviar', 'hacer más llevadero'.
82 Sireno muestra ante Diana la confianza que le da saberse amado por ella.

¿O tú cómo dejas irme?
¿O cómo vengo yo aquí
sin empacho a despedirme?

¡Ay, Dios! ¡Ay, pastora mía!
¡Cómo no hay razón que dar
para de ti me quejar!
¡Y cómo tú cada día
la ternás de me olvidar![83]
No me haces tú partir,
esto también lo diré,
ni menos lo hace mi fe,
y si quisiese decir
quién lo hace, no lo sé».

Lleno de lágrimas tristes
y a menudo sospirando
estaba el pastor hablando
estas palabras que oístes,[84]
y ella las oye llorando.
A responder se ofreció,
mil veces lo cometía,[85]
mas de triste no podía,
y por ella respondió
el amor que le tenía:

—«A tiempo estoy, oh Sireno,
que diré más que quisiera;
que, aunque mi mal se entendiera,
tuviera, pastor, por bueno
el callarlo si pudiera.[86]
Mas ¡ay de mí, desdichada!,
vengo a tiempo a descubrillo
que ni aprovecha decillo

83 *ternás*: 'tendrás', forma de futuro con metátesis en lugar de epéntesis.
84 *oístes*: 'oísteis'; es forma etimológica del perfecto vigente hasta muy avanzado el siglo XVII. La apelación va dirigida a los lectores.
85 'Se dispuso a responder, mil veces lo intentaba'.
86 Diana tendría por bueno callar su amor, si pudiera, aunque no por ello dejaría de ser evidente (*se entendiera*) que ama.

para excusar tu jornada
ni para yo despedillo.[87]

¿Por qué te vas? Di, pastor.
¿Por qué me quieres dejar
donde el tiempo y el lugar
y el gozo de nuestro amor
no se me podrá olvidar?
¿Qué sentiré, desdichada,
llegando a este valle ameno,
cuando diga: ¡ah tiempo bueno![88]
Aquí estuve yo sentada
hablando con mi Sireno?

Mira si será tristeza
no verte y ver este prado
de árboles tan adornado
y mi nombre en su corteza
por tus manos señalado.[89]
O si habrá igual dolor
que el lugar a do me viste
velle tan solo y tan triste,
donde con tan gran temor
tu pena me descubriste.

Si ese duro corazón
se ablanda para llorar,
¿no se podría ablandar
para ver la sinrazón
que haces en me dejar?
Oh, no llores, mi pastor,
que son lágrimas en vano,
y no está el seso muy sano
de aquel que llora el dolor,
si el remedio está en su mano.

[87] Diana se lamenta por declarar su mal en una circunstancia tal que no le aprovechará ni para deshacerse de él ni para impedir que Sireno se vaya.

[88] La predicción de Diana se cumple, efectivamente, en la canción del libro I, con su explícita apelación al *tiempo bueno* (véase más arriba p. 28).

[89] El pasaje recuerda un motivo corriente en la poesía bucólica desde antiguo: la inscripción en la corteza de los árboles del nombre de la amada y las cuitas amorosas como medio de divulgarlas y eternizarlas.°

Perdóname, mi Sireno,
si te ofendo en lo que digo.
Déjame hablar contigo
en aqueste valle ameno,
do no me dejas comigo;[90]
que no quiero, ni aun burlando,
verme apartada de ti.
No te vayas. ¿Quieres, di?
Duélate ora ver llorando
los ojos con que te vi».[91]

Volvió Sireno a hablar.
Dijo: —«Ya debes sentir
si yo me quisiera ir,
mas tú me mandas quedar
y mi ventura partir.[92]
Viendo tu gran hermosura,
estoy, señora, obligado
a obedecerte de grado;
mas ¡triste!, que a mi ventura
he de obedecer forzado.

Es la partida forzada,
pero no por causa mía,
que cualquier bien dejaría
por verte en esta majada,
do vi el fin de mi alegría.[93]
Mi amo, aquel gran pastor,
es quien me hace partir,
a quien presto vea venir
tan lastimado de amor
como yo me siento ir.[94]

[90] Conforme a un conceptismo tópico de las despedidas y a la idea de que el amante vive en el amado, Diana siente que su vida se va con Sireno.

[91] Además de su sentido propio, la frase significa 'los ojos con que me enamoré de ti'.

[92] Hay un zeugma dilógico de *mandar*, puesto que Diana pide a Sireno que se quede, mientras su ventura le ordena marcharse.

[93] *fin*: 'consumación'. Es tópica la asociación entre el goce amoroso y el lugar que propició los encuentros con la persona amada.

[94] *aquel gran pastor* es fórmula de ponderación y respeto similar a otras que aparecen en las obras bucólicas.

Ojalá estuviera ahora,
porque tú fueras servida,
en mi mano mi partida
como en la tuya, señora,
está mi muerte y mi vida.
Mas créeme que es muy en vano,
según contino me siento,
pasarte por pensamiento
que pueda estar en mi mano
cosa que me dé contento.

Bien podría yo dejar
mi rebaño y mi pastor
y buscar otro señor;
mas si el fin voy a mirar
no conviene a nuestro amor;
que dejando este rebaño
y tomando otro cualquiera,
dime tú de qué manera
podré venir sin tu daño
por esta verde ribera.[95]

Si la fuerza desta llama
me detiene, es argumento [96]
que pongo en ti el pensamiento
y vengo a vender tu fama,
señora, por mi contento.
Si dicen que mi querer
en ti lo pude emplear,
a ti te viene a dañar.

Suele interpretarse que el *gran pastor* es una trasposición literaria de Felipe II, y en ello se ha fundado una interpretación en clave de toda la quintilla. Ésta aludiría al viaje a Inglaterra que el príncipe Felipe emprendió en julio de 1554 para celebrar desposorios con María Tudor —de ahí el deseo expresado por Sireno de ver pronto a su amo lastimado de amor—. Quienes aceptan la identificación de Sireno con el propio Montemayor deducen de estos versos que el lusitano formó parte del séquito que acompañó al príncipe en dicho viaje.○

95 Estos versos desautorizan la habitual identificación entre el *gran pastor* de poco antes y Felipe II, puesto que en ellos el *pastor* que es señor de Sireno aparece como alguien perfectamente parangonable con otros, hasta el punto de que el pastor se plantea abandonarlo y tomar otro rebaño *cualquiera*.○

96 *argumento*: 'indicio', 'prueba'.

Que yo ¿qué puedo perder?
O tú ¿qué puedes ganar?».[97]

La pastora a esta sazón
respondió con gran dolor:
—«Para dejarme, pastor,
¿cómo has hallado razón,
pues que no la hay en amor?[98]
Mala señal es hallarse,
pues vemos por experiencia
que aquel que sabe en presencia
dar disculpa de ausentarse
sabrá sufrir el ausencia.

¡Ay, triste! Que pues te vas
no sé qué será de ti
ni sé qué será de mí,
ni si allá te acordarás
que me viste o que te vi.[99]
Ni sé si recibo engaño
en haberte descubierto
este dolor que me ha muerto;
mas lo que fuere en mi daño
esto será lo más cierto.

No te duelan mis enojos.
Vete, pastor, a embarcar,
pasa de presto la mar,[100]
pues que por la de mis ojos
tan presto puedes pasar.[101]

[97] La estrofa viene a subrayar la diferencia de rango social entre los dos enamorados, confirmada asimismo por el casamiento de Diana con un pastor rico.

[98] El pasaje se apoya en un zeugma dilógico, ya que *razón* significa primero 'motivo' y luego 'entendimiento', 'juicio'.

[99] *Ver* vuelve a tener aquí el doble sentido ya habitual.○

[100] *de presto*: 'sin demora'.
Aunque Sireno no ha dicho cuál es el destino de su viaje, Diana sabe que debe realizar una travesía marítima. Normalmente suelen interpretarse estos versos como alusión en clave al ya citado viaje del príncipe Felipe a Inglaterra. El motivo marítimo (que no deja de ser llamativo en una obra pastoril) puede ser, en cualquier caso, una premonición de la infidelidad de Diana, conforme al refrán «La mar al más amigo, presto le pone en olvido».○

[101] La imagen del mar de lágrimas es hipérbole tópica.○

Guárdete Dios de tormenta,
Sireno, mi dulce amigo,
y tenga siempre contigo
la fortuna mejor cuenta
que tú la tienes comigo.[102]

Muero en ver que se despiden
mis ojos de su alegría,
y es tan grande el agonía
que estas lágrimas me impiden
decirte lo que querría.
Estos mis ojos, zagal,
antes que cerrados sean,
ruego yo a Dios que te vean,
que aunque tú causas su mal
ellos no te lo desean».

Respondió: —«Señora mía,
nunca viene solo un mal,[103]
y un dolor, aunque mortal,
siempre tiene compañía
con otro más principal.
Y así verme yo partir
de tu vista y de mi vida
no es pena tan desmedida
como verte a ti sentir
tan de veras mi partida.

Mas si yo acaso olvidare
los ojos en que me vi
olvídese Dios de mí;[104]
o si en cosa imaginare,
mi señora, sino en ti.[105]
Y si ajena hermosura
causare en mí movimiento,
por un hora de contento

[102] *fortuna* está aquí en su doble acepción de fuerza regidora de lo humano, y de 'borrasca', 'tempestad'.
[103] Es idea corriente, que recogen refranes como «Un mal no viene solo».○
[104] El octosílabo *los ojos en que me vi* reaparece luego en un villancico cantado por Sireno, p. 132.○
[105] Es decir: 'si pusiese mi pensamiento en otra pastora'.

me traiga mi desventura
cien mil años de tormento.

Y si mudare mi fe
por otro nuevo cuidado
caiga del mejor estado
que la fortuna me dé
en el más desesperado.
No me encargues la venida,
muy dulce señora mía,
porque asaz de mal sería[106]
tener yo en algo la vida
fuera de tu compañía».

Respondióle: —«¡Oh, mi Sireno!
Si algún tiempo te olvidare,
las yerbas que yo pisare
por aqueste valle ameno
se sequen cuando pasare.
Y si el pensamiento mío
en otra parte pusiere,
suplico a Dios que si fuere
con mis ovejas al río
se seque cuando me viere.[107]

Toma, pastor, un cordón
que hice de mis cabellos,[108]
porque se te acuerde en vellos
que tomaste posesión
de mi corazón y dellos.
Y este anillo has de llevar,
do están dos manos asidas,
que, aunque se acaban las vidas,
no se pueden apartar
dos almas que están unidas».[109]

[106] *asaz de mal*: 'bastante mal', con *de* partitivo.

[107] La mención de cosas imposibles (*adynata*, *impossibilia*) dentro del ámbito de la naturaleza como manera de garantizar la fidelidad amorosa es motivo frecuente en la literatura bucólica desde antiguo.○

[108] Se entiende que son los mismos cabellos que Sireno saca de su zurrón en los inicios del libro primero.

[109] La entrega del simbólico anillo

Y él dijo: —«Que te dejar
no tengo si este cayado[110]
y este mi rabel preciado,
con que tañer y cantar
me vías por este prado.
Al son dél, pastora mía,
te cantaba mis canciones,
contando tus perficiones,[111]
y lo que de amor sentía,
en dulces lamentaciones».

Ambos a dos se abrazaron;[112]
y ésta fue la vez primera
y pienso fue la postrera,
porque los tiempos mudaron
el amor de otra manera.
Y aunque a Diana le dio
pena rabiosa y mortal
la ausencia de su zagal,
en ella misma halló
el remedio de su mal.[113]

Acabó la hermosa Dórida el suave canto, dejando admiradas a Cintia y Polidora en ver que una pastora fuese vaso donde amor tan encendido pudiese caber.[114] Pero también lo quedaron de imaginar como el tiempo había curado su mal, pareciendo en la despedida sin remedio.

Pues el sin ventura Sireno, en cuanto la pastora con el dulce canto manifestaba sus antiguas cuitas y sospiros, no dejaba de da-

por parte de Diana puede entenderse como una implícita promesa de matrimonio.

110 'No tengo cosa que dejarte sino (*si*) este cayado'.

111 *contando*: 'enumerando'; *perficiones*: «...la segunda *e* convertida en *i* por influjo de la yod siguiente» (Moreno Báez).

112 *Ambos a dos*: 'ambos'. Esta vieja forma del adjetivo indefinido no era rara en el XVI.

113 La voz del narrador coincide ahora con la perspectiva particular de Sireno y presenta como hecho consumado que Diana ha actuado con deslealtad durante la ausencia del pastor.

114 Son frecuentes en la literatura bucólica las expresiones de extrañeza ante la alta cualidad, física o moral, de los pastores, como verdad poética que no se ajusta necesariamente a la experiencia ordinaria. Pero aquí, lo que se deduce del texto es que las ninfas pertenecen a un ámbito diferente del pastoril: razonan como damas de la corte.

llos tan a menudo que Selvagia y Silvano eran poca parte para consolalle, porque no menos lastimado estaba entonces que al tiempo que por él habían pasado; y espantóse mucho de ver que tan particularmente se supiese lo que con Diana pasado había. Pues no menos admiradas estaban Selvagia y Silvano[115] de la gracia con que Dórida cantaba y tañía.

A este tiempo las hermosas ninfas, tomando cada una su instrumento, se iban por el verde prado adelante, bien fuera de sospecha de podelles acaecer lo que ahora oiréis; y fue que, habiéndose alejado muy poco de adonde los pastores estaban,[116] salieron de entre unas retamas altas, a mano derecha del bosque, tres salvajes de extraña grandeza y fealdad.[117] Venían armados de coseletes y celadas de cuero de tigre;[118] eran de tan fea catadura que ponían espanto; los coseletes traían por brazales unas bocas de serpientes,[119] por donde sacaban los brazos, que gruesos y vellosos parecían, y las celadas venían a hacer encima de la frente unas espantables cabezas de leones; lo demás traían desnudo, cubierto de espeso y largo vello; unos bastones herrados de muy agudas púas de acero; al cuello traían sus arcos y flechas; los escudos eran de unas conchas de pescado muy fuerte.[120] Y con una increíble ligereza arremeten a ellas, diciendo:

[115] «Hoy el adjetivo o participio que ha de concordar con sustantivos de distintos géneros se pone siempre en masculino plural; en el XVI podía concordar con el sustantivo más próximo, como aquí sucede, aunque vaya en plural para indicar la extensión de su significado» (Moreno Báez).

[116] «Es muy frecuente en la lengua clásica el uso de *adonde* con el significado del moderno *donde*» (Moreno Báez).

[117] *extraña grandeza*: 'tamaño fuera de lo común'.

El *salvaje* es personaje fabuloso ampliamente difundido en el folclore, la iconografía y la literatura de Occidente desde finales de la Edad Media. En este pasaje de *La Diana* encontramos una de las variaciones más representativas del tema, la del salvaje raptor o agresor de doncellas, con su correlato indispensable, el caballero libertador (función que aquí asumirá Felismena, una doncella vestida de hombre). La descripción que da el texto de la apariencia (con la inevitable alusión a la vellosidad), indumentaria y comportamiento del personaje lo caracteriza como de condición infrahumana, rasgo que se ve resaltado mediante el contraste con la realidad estilizada e ideal de las ninfas.[C]

[118] *coseletes*: 'corazas ligeras'; *celadas*: 'piezas de la armadura que cubrían la cabeza'.

[119] *brazales*: 'brazaletes', 'armaduras del brazo'.

[120] La tradicional iconografía del salvaje como criatura agreste y recubierta de pelo se completa con aditamentos bélicos y motivos animalescos

—A tiempo estáis, oh ingratas y desamoradas ninfas, que os obligará la fuerza a lo que el amor no os ha podido obligar; que no era justo que la fortuna hiciese tan grande agravio a nuestros cativos corazones como era dilatalles tanto su remedio. En fin tenemos en la mano[121] el galardón de los sospiros con que a causa vuestra importunábamos las aves y animales de la escura y encantada selva do habitamos,[122] y de las ardientes lágrimas con que hacíamos crecer el impetuoso y turbio río que sus temerosos campos va regando.[123] Y, pues para que quedéis con las vidas no tenéis otro remedio sino dalle a nuestro mal, no deis lugar a que nuestras crueles manos tomen venganza de la que de nuestros afligidos corazones habéis tomado.[124]

Las ninfas, con el súbito sobresalto, quedaron tan fuera de sí que no supieron responder a las soberbias palabras que oían sino con lágrimas; mas la hermosa Dórida, que más en sí estaba que las otras, respondió:

—Nunca yo pensé que el amor pudiera traer a tal extremo a un amante que viniese a las manos con la persona amada.[125] Costumbre es de cobardes tomar armas contra las mujeres y en un campo donde no hay quien por nosotras pueda responder si no es nuestra razón.[126] Mas de una cosa, ¡oh crueles!, podéis estar seguros, y es que vuestras amenazas no nos harán perder un punto de lo que a nuestra honestidad debemos, y que más fácilmente os dejaremos la vida en las manos que la honra.[127]

que incrementan la monstruosidad de la figura. El híbrido resultante no puede menos de recordar el Endriago del *Amadís*, III, capítulo 73.

[121] 'Por fin tenemos al alcance de la mano'. Esta es la primera de una serie de frases que se sirven de valores simbólicos asociados a la mano.

[122] *selva*: 'bosque'.

[123] *temerosos*: 'espantosos'. La descripción, aunque breve y concisa, del lugar donde los salvajes tienen su morada completa su caracterización como seres irracionales y sometidos a fuerzas oscuras. Se trata, en realidad, de un paisaje que en sus rasgos de horror e inhumanidad constituía lugar común de las narraciones caballerescas y sentimentales.○

[124] Los salvajes avisan a las ninfas de que, si quieren salvar sus vidas, no retrasen más el cumplimiento de su lascivo propósito. Pero la fraseología que utilizan para hablar de su amor presenta claras similitudes con la de los propios pastores.

[125] *venir a las manos*: 'agredir', 'atacar'. Como el resto del pasaje, la expresión tiene resonancias militares.○

[126] *campo*: 'de combate o desafío', se entiende.

[127] La anteposición de la honra a la vida es rasgo consustancial a la mujer como heroína en diversas tradiciones literarias.○

—Dórida —dijo uno dellos—, a quien de maltratarnos ha tenido tan poca razón no es menester escuchalle alguna.

Y sacando el cordel al arco que al cuello traía, le tomó sus hermosas manos y muy descomedidamente se las ató; y lo mismo hicieron sus compañeros a Cintia y a Polidora.

Los dos pastores y la pastora Selvagia, que atónitos estaban de lo que los salvajes hacían, viendo la crueldad con que a las hermosas ninfas trataban, y no pudiendo sufrillo, determinaron de morir o defendellas; y sacando todos tres sus hondas, proveídos sus zurrones de piedras, salieron al verde prado y comienzan a tirar a los salvajes con tanta maña y esfuerzo como si en ello les fuera la vida. Y pensando ocupar a los salvajes de manera que, en cuanto ellos se defendían, las ninfas se pusiesen en salvo, les daban la mayor priesa que podían;[128] mas los salvajes, recelosos de lo que los pastores imaginaban,[129] quedando el uno en guarda de las prisioneras, los dos procuraban herirlos,[130] ganando tierra. Pero las piedras eran tantas y tan espesas que se lo defendían,[131] de manera que, en cuanto las piedras les duraron, los salvajes lo pasaban mal; pero como después los pastores se ocuparon en bajarse por ellas, los salvajes se les allegaban con sus pesados alfanjes en las manos[132] tanto que ya ellos estaban sin esperanza de remedio. Mas no tardó mucho que de entre la espesura del bosque, junto a la fuente donde cantaban, salió una pastora de tan grande hermosura y disposición que los que la vieron quedaron admirados: su arco tenía colgado del brazo izquierdo y una aljaba de saetas al hombro, en las manos un bastón de silvestre encina, en el cabo del cual había una muy larga punta de acero.[133] Pues como así

[128] *daban... priesa*: 'apremiaban', 'hostigaban'. También era término de la milicia.

[129] 'planeaban'.

[130] 'alcanzarlos'.

[131] 'impedían'.

[132] El detalle de los *alfanjes*, no mencionado previamente, sugiere la asociación de los salvajes con los mahometanos como tradicionales enemigos de la Cristiandad. En relación con esto cabe recordar que Cervantes, en una de las historia intercaladas de *La Galatea*, la de Timbrio y Silerio, introduce una escena parecida a ésta, pero con la participación de unos turcos en lugar de los míticos *salvajes*.

[133] La figura de Felismena como mujer belicosa suscita evidentes asociaciones mitológicas con Diana cazadora (por el *arco* y la *aljaba*) y Minerva (por el *bastón* a modo de pica), sin olvidar a Venus (por la *hermosura*). Ahora bien, en términos de tradición literaria Felismena constituye una de las tantas doncellas guerreras que pueblan, como variante del antiguo mito de las amazonas, la literatura caballeresca del Renacimiento.

viese las tres ninfas y la contienda entre los dos salvajes y los pastores, que ya no esperaban sino la muerte, poniendo con gran presteza una aguda saeta en su arco, con tan grandísima fuerza y destreza la despidió que al uno de los salvajes se la dejó escondida en el duro pecho, de manera que la de amor, que el corazón le traspasaba, perdió su fuerza y el salvaje la vida a vueltas della.[134] Y no fue perezosa en poner otra saeta en su arco ni menos diestra en tiralla, pues fue de manera que acabó con ella las pasiones enamoradas del segundo salvaje,[135] como las del primero había acabado. Y queriendo tirar al tercero, que en guarda de las tres ninfas estaba, no pudo tan presto hacello que él no se viniese a juntar con ella, queriéndole herir con su pesado alfanje. La hermosa pastora alzó el bastón y, como el golpe descargase sobre las barras de fino acero que tenía, el alfanje fue hecho dos pedazos[136] y la hermosa pastora le dio tan gran golpe con su bastón por encima de la cabeza[137] que le hizo arrodillar y, apuntándole con la acerada punta a los ojos, con tan gran fuerza le apretó que por medio de los sesos se lo pasó a la otra parte; y el feroz salvaje, dando un espantable grito, cayó muerto en el suelo.[138]

Las ninfas, viéndose libres de tan gran fuerza,[139] y los pastores y pastoras de la muerte, de la cual muy cerca estaban, y viendo como por el gran esfuerzo de aquella pastora[140] así unos como otros habían escapado, no podían juzgarla por cosa humana. A esta hora, llegándose la gran pastora a ellas, las comenzó a desatar las manos,[141] diciéndoles:

—No merecían menos pena que la que tienen, oh hermosas ninfas, quien tan lindas manos osaba atar, que más son ellas para atar corazones que para ser atadas. Mal hayan hombres tan sober-

134 'junto con ella'. El pronombre parece referirse a *fuerza*, aunque no puede descartarse que lo haga a la *saeta... de amor*.○

135 *pasiones enamoradas*: 'turbaciones causadas por el amor'.○

136 Es decir: como el salvaje descargó su golpe en los refuerzos (*barras*) de puro (*fino*) acero que tenía el bastón de Felismena, el *alfanje* se le rompió en dos.

137 *por encima*: 'en la parte superior'.

138 La truculencia en la descripción del combate no difiere de la que era habitual en pasajes similares de las narraciones caballerescas.

139 'violencia'.

140 *esfuerzo*: 'arrojo', 'valor'.

141 El uso de *las* en función de complemento indirecto referido a persona femenina se daba a veces en la lengua del XVI. Seguramente ha influido para ello la construcción con el verbo *comenzar*.○

bios y de tan mal conocimiento; mas ellos, señoras, tienen su pago, y yo también le tengo en haberos hecho este pequeño servicio, y en haber llegado a tiempo que a tan gran sinrazón pudiese dar remedio. Aunque a estos animosos pastores y hermosa pastora no en menos se debe tener lo que han hecho; pero ellos y yo estamos muy bien pagados, aunque en ello perdiéramos la vida, pues por tal causa se aventuraba.[142]

Las ninfas quedaron tan admiradas de su hermosura y discreción como del esfuerzo que en su defensa había mostrado. Y Dórida con un gracioso semblante le respondió:

—Por cierto, hermosa pastora, si vos, según el ánimo y valentía que hoy mostrastes, no sois hija del fiero Marte, según la hermosura lo debéis ser de la deesa Venus y del hermoso Adonis;[143] y, si de ninguno destos, no podéis dejallo de ser de la discreta Minerva, que tan gran discreción no puede proceder de otra parte. Aunque lo más cierto debe ser haberos dado naturaleza lo principal de todos ellos.[144] Y para tan nueva y tan grande merced como es la que habemos recebido[145] nuevos y grandes habían de ser los servicios con que debía ser satisfecha. Mas podría ser que algún tiempo se ofreciese ocasión en que se conociese la voluntad que de servir tan señalada merced tenemos. Y porque parece que estáis cansada vamos a la fuente de los alisos, que está junto al bosque, y allí descansaréis.

—Vamos, señora —dijo la pastora—, que no tanto por descansar del trabajo del cuerpo lo deseo cuanto por hablar en otro, en que consiste el descanso de mi ánima y todo mi contentamiento.[146]

—Ése se os procurará aquí con toda la diligencia posible —dijo Polidora—, porque no hay a quien con más razón procurar se deba.

Pues la hermosa Cintia se volvió a los pastores, diciendo:

[142] En consonancia con sus aires de heroína caballeresca, Felismena razona sobre su acción en términos similares a los que habría utilizado un caballero andante valedor de doncellas indefensas.

[143] *deesa*: 'diosa'; se trata de un galicismo incorporado al castellano desde el siglo XIII.[C]

[144] El pasaje indica claramente la armonía de contrarios que dimana de la figura de Felismena: una Venus armada y dotada de la discreción propia de Minerva. La consideración de las virtudes personales como atributos o dones proporcionados por los dioses y en relación con las conjunciones de los astros que los representan, es un tema ampliamente difundido.

[145] *para*: 'en comparación con'.

[146] *en que consiste*: 'del que depende'; Felismena se refiere a su historia amorosa.

—Hermosa pastora y animosos pastores: la deuda y obligación en que nos habéis puesto ya la veis; plega a Dios que algún tiempo la podamos satisfacer, según que es nuestro deseo.

Selvagia respondió:

—A estos dos pastores se deben, hermosas ninfas, esas ofertas, que yo no hice más de desear la libertad que tanta razón era que todo el mundo desease.

—¿Entonces —dijo Polidora— es éste el pastor Sireno, tan querido algún tiempo como ahora olvidado de la hermosa Diana, y esotro su competidor Silvano?

—Sí —dijo Selvagia.

—Mucho me huelgo —dijo Polidora— que seáis personas a quien podamos en algo satisfacer lo que por nosotras habéis hecho.

Dórida, muy espantada, dijo:

—¿Que cierto es éste Sireno?[147] Muy contenta estoy en hallarte y en haberme tú dado ocasión a que yo busque a tu mal algún remedio, que no será poco.

—Ni aun para tanto mal bastaría,[148] siendo poco —dijo Sireno.

—Ahora vamos a la fuente[149] —dijo Polidora—, que allá hablaremos más largo.

Llegados que fueron a la fuente, llevando las ninfas en medio a la pastora,[150] se asentaron en torno della; y los pastores, a petición de las ninfas se fueron a la aldea a buscar de comer, porque era ya tarde y todos lo habían menester. Pues quedando las tres ninfas solas con la pastora, la hermosa Dórida comenzó a hablar desta manera:

—Esforzada y hermosa pastora: es cosa para nosotras tan extraña ver una persona de tanto valor y suerte[151] en estos valles y bosques, apartados del concurso de las gentes, como para ti será ver tres ninfas solas y sin compañía que defendellas pueda de semejantes fuerzas. Pues para que podamos saber de ti lo que tanto deseamos forzado será merecello primero con decirte quién so-

147 *¿que cierto...?*: '¿de verdad que...?'.

148 *tanto mal*: 'mal tan grande'.

149 *vamos*: 'vayamos'.

150 La *pastora* que camina flanqueada por las ninfas es, naturalmente, Felismena. Sireno, Silvano y Selvagia se retiran seguidamente de la escena, de manera que las únicas oyentes de la historia de Felismena serán las ninfas. Todo ello muestra el estatuto particular que la dama disfrazada tiene entre los demás personajes.

151 'de valía y condición tan grandes'.

mos. Y para esto sabrás, esforzada pastora, que esta ninfa se llama Dórida, y aquella Cintia y yo Polidora.[152] Vivimos en la selva de Diana, adonde habita la sabia Felicia, cuyo oficio es dar remedio a pasiones enamoradas.[153] Y viniendo nosotras de visitar a una ninfa, su parienta, que vive desta otra parte de los puertos galicianos,[154] llegamos a este valle umbroso y ameno; y pareciéndonos el lugar conveniente para pasar la calorosa siesta a la sombra de estos alisos y verdes lauros, envidiosas de la harmonía que este impetuoso arroyo por medio del verde prado lleva, tomando nuestros instrumentos, quesimos imitalla; y nuestra ventura o, por mejor decir, su desventura, quiso que estos salvajes que, según ellos decían, muchos días ha que de nuestros amores estaban presos, vinieron acaso por aquí. Y, habiendo sido muchas veces importunadas de sus bestiales razones que nuestro amor les atorgásemos[155] y viendo ellos que por niguna vía les dábamos esperanza de remedio, determinaron poner el negocio a las manos[156] y, hallándonos aquí solas, hicieron lo que vistes al tiempo que con vuestro socorro fuimos libres.

La pastora, que oyó lo que la hermosa Dórida había dicho, las lágrimas dieron testimonio de lo que su afligido corazón sentía, y, volviéndose a las ninfas, les comenzó a hablar desta manera:

—No es el amor de manera, hermosas ninfas de la casta diosa, que pueda el que lo tiene tener respeto a la razón, ni la razón es parte para que un enamorado corazón deje el camino por do sus fieros destinos le guiaren.[157] Y que esto sea verdad en la mano tenemos la experiencia, que puesto caso que fuésedes ama-

[152] La ninfa que habla tiene que ser Dórida. El texto de la *princeps* es claramente erróneo, pero resulta arriesgado aventurar una enmienda para todo el período.

[153] Frente a la *escura y encantada selva* de la que proceden los salvajes, las ninfas se presentan como habitantes de la *selva de Diana*, diosa de la castidad, y acompañantes de alguien —*Felicia*— cuyo nombre evoca la idea de felicidad y aparece desde el primer momento como sabia que se encarga de remediar los males que causa el amor.

[154] 'gallegos'. El texto se refiere, naturalmente, a los puertos de montaña que sirven de paso entre Galicia y León.

Se ha propuesto una lectura en clave del pasaje identificando a esa parienta de Felicia con doña Beatriz de Castro, duquesa de Lemos.

[155] *atorgásemos*: 'otorgásemos'; *atorgar* coexistía en la época con *otorgar*.

[156] Es decir: 'recurrir a la fuerza'.

[157] La irracionalidad es rasgo de cualquier clase de amor, como explicará luego Felicia en los compases finales del libro IV.

das destos salvajes fieros y el drecho del buen amor no daba lugar a que fuésedes dellos ofendidas,[158] por otra parte vino aquella desorden con que sus varios efectos hace a dar tal industria que los mismos que os habían de servir os ofendiesen.[159] Y porque sepáis que no me muevo solamente por lo que en este valle os ha sucedido, os diré lo que no pensé decir sino a quien entregué mi libertad, si el tiempo o la fortuna dieren lugar a que mis ojos le vean; y entonces veréis como en la escuela de mis desventuras deprendí a hablar en los malos sucesos de amor[160] y en lo que este traidor hace en los tristes corazones que sujetos le están.[161]

»Sabréis, pues, hermosas ninfas, que mi naturaleza es la gran Vandalia,[162] provincia no muy remota de esta adonde estamos, nacida en una ciudad llamada Soldina. Mi madre se llamó Delia

[158] Es decir: 'a pesar de que los salvajes os amasen y no debiesen, en atención a las leyes (*drecho*, con síncopa de la vocal protónica) del verdadero amor, ofenderos...'.

buen amor es la vieja fórmula trovadoresca, canonizada en nuestras letras por Juan Ruiz, para definir la idea del perfecto amor. De manera similar, aquí se convierte en designación del amor verdadero, esto es, el casto y desinteresado.◦

[159] La frase resulta algo confusa. Puede entenderse así: 'el desorden con el que el amor hace sus variados efectos desembocó en una artimaña (*industria*) tal que...'. La construcción del período no es la que cabía esperar: la correlación con *puesto caso que* pedía una fórmula concesiva del tipo de *con todo eso* o *todavía*.

[160] *deprendí*: 'aprendí'. *Deprender* y *aprender* alternaron en el castellano culto hasta finales del XVII.

La idea de la desgracia como escuela de aprendizaje es tópica.◦

[161] Estas consideraciones de Felismena sirven de preámbulo a la narración de su historia y apuntan los rasgos más sobresalientes de la misma: que se trata de unos amores desgraciados, con sucesos que escapan a lo razonable como consecuencia del desorden causado por la pasión.

La historia de Felismena, reconocida como una pieza de primer orden en la composición de *La Diana*, constituye un eslabón importante en una cadena de textos que comparten un mismo núcleo argumental: la enamorada que, disfrazada de hombre, entra al servicio de su amado y se ve obligada a actuar como medianera en los amores de éste con otra dama. El modelo principal de la historia es la *Novella* II, 36 de Matteo Bandello, que a su vez se inspiraba en *Gli Ingannati*, comedia erudita producida por algunos de los Accademici Intronati di Siena y que fue adaptada por Lope de Rueda en *Los engañados*. La narración de Montemayor influyó, junto con otros textos de la serie, en un par de comedias de W. Shakespeare: *The Two Gentlemen of Verona* y *Twelfth Night, or What You Will*.◦

[162] *naturaleza*: 'lugar de origen', 'patria'.

Vandalia es nombre poético de Andalucía. *Soldina*, que se nombra poco más abajo, suele ser identificada con Sevilla.◦

y mi padre Andronio,[163] en linaje y bienes de fortuna los más principales de toda aquella provincia. Acaeció, pues, que como mi madre, habiendo muchos años que era casada, no tuviese hijos, y, a causa desto, viviese tan descontenta que no tuviese un día de descanso, con lágrimas y sospiros cada hora importunaba el cielo y haciendo mil ofrendas y sacrificios suplicaba a Dios le diese lo que tanto deseaba. El cual fue servido,[164] vistos sus continuos ruegos y oraciones, que, siendo ya pasada la mayor parte de su edad, se hiciese preñada.[165] El alegría que dello recibió júzguelo quien después de muy deseada una cosa la ventura se la pone en las manos. Y no menos participó mi padre Andronio deste contentamiento, porque lo tuvo tan grande que sería imposible podello encarecer. Era Delia, mi señora,[166] aficionada a leer historias antiguas en tanto extremo[167] que, si enfermedades o negocios de grande importancia no se lo estorbaban, jamás pasaba el tiempo en otra cosa. Y acaeció que, estando, como digo, preñada y hallándose una noche mal dispuesta, rogó a mi padre que le leyese alguna cosa, para que, ocupando en ella el pensamiento, no sintiese el mal que la fatigaba. Mi padre, que en otra cosa no entendía sino en dalle todo el contentamiento posible, le comenzó a leer aquella historia de Paris, cuando las tres deas se pusieron a juicio delante dél sobre la manzana de la discordia.[168]

163 La poetización de los nombres, iniciada con los topónimos, sigue ahora con los de los padres de Felismena. *Delia* remite, como ya se ha dicho a propósito de *Delio*, a Diana. *Andronio* —que por paronomasia evoca a *Antonio*— lleva en su raíz griega la significación de 'varón'.

La narración que sigue de sucesos ocurridos antes del nacimiento de Felismena y durante su niñez plantea un problema que afecta a la necesaria coherencia del punto de vista narrativo. Dado que la narradora va a contar cosas que, evidentemente, no podía saber por sí misma, hubiera sido necesario introducir la figura de un informante. Como Montemayor tenía bastante fácil la solución, pues la abuela de la protagonista podía haber cumplido perfectamente ese papel, todavía resulta más sorprendente el descuido.

164 'permitió', 'quiso'.

165 'se quedase preñada'. La preñez tardía suele ser indicio novelesco del carácter excepcional de la criatura que ha de nacer.°

166 *Señora* y *señor* constituían tratamiento habitual de los hijos para con sus padres entre las clases acomodadas y señoriales.

167 Por *historias antiguas* hay que entender 'hechos, leyendas y mitos de la Antigüedad'. La condición de lectora empedernida que caracteriza a Delia no sólo es indicio del *status* social y cultural de la familia, sino rasgo individualizador que convierte al personaje en mediadora entre Felismena y el mundo evocado por esas lecturas maternas.

168 *dea* es latinismo que alterna en la obra con la voz *deesa*.

Pues como mi madre tuviese que Paris había dado aquella sentencia apasionadamente y no como debía, dijo que sin duda él no había mirado bien la razón de la diosa de las batallas, porque, precediendo las armas a todas las otras cualidades, era justa cosa que se le diese. Mi señor respondió que la manzana se había de dar a la más hermosa y que Venus lo era más que otra ninguna, por lo cual Paris había sentenciado muy bien, si después no le sucediera mal.[169] A esto respondió mi madre que, puesto caso que en la manzana estuviese escrito "Dése a la más hermosa", que esta hermosura no se entendía corporal, sino del ánima, y que, pues la fortaleza era una de las cosas que más hermosura le daban, y el ejercicio de las armas era un acto exterior desta virtud, que a la diosa de las batallas se debía dar la manzana, si Paris juzgara como hombre prudente y desapasionado. Así que, hermosas ninfas, en esta porfía estuvieron gran rato de la noche, cada uno alegando las razones más a su propósito que podía. Estando en esto vino el sueño a vencer a quien las razones de su marido no pudieron; de manera que, estando muy metida en su disputa, se dejó dormir. Mi padre, entonces, se fue a su aposiento[170] y a mi señora le pareció, estando durmiendo, que la diosa Venus venía a ella con un rostro tan airado como hermoso y le decía: —"Delia, no sé quién te ha movido ser tan contraria de quien jamás lo ha sido tuya.[171] Si memoria tuvieses del tiempo que del amor de Andronio, tu marido, fuiste presa, no me pagarías tan mal lo mucho que me debes; pero no quedarás sin galardón, que yo te hago saber que parirás un hijo y una hija, cuyo parto no te costará menos que la vida y a ellos costará el contentamiento lo que en mi daño has hablado; porque te certifico que serán los más desdichados en amores que hasta su tiempo se hayan visto". Y, dicho esto, desapareció. Y luego se le figuró a mi señora madre

Paris, hijo de Príamo, rey de Troya, tuvo que juzgar entre Juno, Minerva y Venus a cuál de ellas correspondía una manzana de oro (la «manzana de la discordia») en la que estaba inscrito: «A la más hermosa». El juicio de Paris es un tema literario ampliamente difundido desde la Antigüedad.○

169 Porque Venus, en pago de su resolución, le hizo ganar el amor de Helena, cuyo rapto ocasionó la destrucción de Troya y la muerte del propio Paris.

170 'aposento'. Es forma documentada en la época.○

171 Es decir: 'no sé quién (o qué) te ha persuadido a ser tan contraria...'. Es construcción poco usual.○

que venía a ella la diosa Palas y con rostro muy alegre le decía: —"Discreta y dichosa Delia: ¿con qué te podré pagar lo que en mi favor contra la opinión de tu marido esta noche has alegado sino con hacerte saber que parirás un hijo y una hija, los más venturosos en armas que hasta su tiempo haya habido?". Dicho esto, luego desapareció, despertando mi madre con el mayor sobresalto del mundo.[172] Y de ahí a un mes, poco más o menos, parió a mí y a otro hermano mío y ella murió de parto; y mi padre, del grandísimo pesar que hubo, murió de ahí a pocos días.[173]

»Y porque sepáis, hermosas ninfas, el extremo en que amor me ha puesto, sabed que, siendo yo mujer de la cualidad que habéis oído, mi desventura me ha forzado que deje mi hábito natural, y mi libertad, y el débito que a mi honra debo[174] por quien por ventura pensará que la pierde en ser de mí bien amado. Ved qué cosa tan excusada para una mujer ser dichosa en las armas, como si para ellas se hubiesen hecho. Debía ser porque yo, hermosas ninfas, os pudiese hacer este pequeño servicio contra aquellos perversos, que no lo tengo en menos que si la fortuna me comenzase a satisfacer algún agravio de los muchos que me ha hecho.

Tan espantadas quedaron las ninfas de lo que oían que no le pudieron responder ni repreguntar cosa de las que la pastora decía.[175] Y prosiguiendo en su historia les dijo:

«Pues como mi hermano y yo nos criásemos en un monesterio de monjas,[176] donde una tía mía era abadesa, hasta ser de edad de

[172] Los sueños premonitorios, frecuentemente con participación de criaturas maravillosas o divinas, constituyen un recurso literario universal. Es posible, con todo, que este pasaje de *La Diana* tenga relación directa con uno de los motivos centrales de Heliodoro, *Historia etiópica*, IV, 8 y X, 15: el destino de Cariclea, como el de Felismena, está marcado por una experiencia prenatal acaecida, con intervención de una deidad, en el momento mismo de su concepción.○

[173] Se suman en estas líneas un par de motivos literarios de similar significación y difusión muy amplia: el nacimiento de gemelos y la orfandad del o de los héroes. Son prodigios y desdichas que auguran una vida azarosa y heroica para quien los vive.

[174] *el débito... debo*: se trata de uno de los llamados acusativos internos.

[175] *repreguntar*: 'hacer preguntas'; «lusismo dudoso» (Moreno Báez).

[176] «La forma *monesterio*, en la que la *a* protónica ha sido asimilada a la vocal tónica, coexiste en nuestros clásicos con *monasterio*» (Moreno Báez).

Se produce en el pasaje una coincidencia parcial con *Gli Ingannati* y *Los Engañados*: aquí la heroína también pasa una temporada en un convento junto

doce años, y habiéndolos cumplidos nos sacasen de allí,[177] a él llevaron a la corte del magnánimo e invencible rey de los lusitanos,[178] cuya fama e increíble bondad tan esparcida está por el universo, adonde, siendo en edad de tomar armas, le sucedieron por ellas cosas tan aventajadas y de tan gran esfuerzo como tristes y desventuradas por los amores. Y con todo eso fue mi hermano tan amado de aquel invictísimo rey que nunca jamás le consintió salir de su corte.[179] La desdichada de mí, que para mayores desventuras me guardaban mis hados, fui llevada en casa de una agüela mía,[180] que no debiera, pues fue causa de vivir con tan gran tristeza cual nunca mujer padeció. Y porque, hermosas ninfas, no hay cosa que no me sea forzado decírosla, así por la gran virtud de que vuestra extremada hermosura da testimonio[181] como porque el alma me da que habéis de ser gran parte de mi consuelo, sabed que, como yo estuviese en casa de mi agüela y fuese ya de cuasi decisiete años,[182] se enamoró de mí un caballero, que no vivía tan lejos de nuestra posada[183] que desde un terrado que en la suya había no se viese un jardín adonde yo pasaba las tardes

a una tía suya, pero la estancia es más breve y se produce cuando la dama es ya adulta.°

177 *cumplidos*, por concordancia del participio con el complemento directo *años*. Este tipo de construcción se fue haciendo raro a medida que avanzaba el siglo XVI, por lo que no puede descartarse que su uso en Montemayor se deba a un sustrato lusista.

La edad de doce años marcaba una transición importante en la vida de una mujer: a partir de entonces podía casarse.°

178 «La referencia, si se traslada a la realidad histórica, es a Juan III (1502-1557), pues no parece corresponder al joven rey Sebastián; por tanto, Montemayor pudo haber escrito esta parte del libro antes de 1557...» (López Estrada y López García-Berdoy). El monarca murió concretamente el primero de junio de 1557.

179 Si *con todo eso* tiene aquí, como suele ocurrir, sentido concesivo ('a pesar de eso'), quizá haya que entender que el hermano de Felismena habría querido abandonar la corte portuguesa como consecuencia de alguna desdicha amorosa, pero el rey no se lo habría consentido.

La participación del anónimo hermano termina aquí, aunque seguramente Montemayor pensaba contar con él para una segunda parte de la obra (véase nota II, 308). Gil Polo dio a Marcelio —que este nombre le puso— un papel destacado en su *Diana enamorada*.

180 «El uso de *en* con verbos de movimiento, como *llevar* ... *ir* ... *llegar* ... *salir* ... y *venir* ... es frecuente en los clásicos» (Moreno Báez).

181 La identificación platónica entre belleza y bondad dio pie a un tópico que aparece regularmente en diversas modalidades de literatura idealista, tanto narrativa como lírica.

182 *decisiete*: 'diecisiete'; «...esta palabra ... podría en este caso estar influida por el portugués antiguo *dez e sete*» (Moreno Báez). Se trata, en cualquier caso, de una forma bien documentada en el castellano de la época.

183 'casa'.

del verano.[184] Pues como de allí el desagradecido Felis viese a la desdichada Felismena,[185] que éste es el nombre de la triste que sus desventuras os está contando, se enamoró de mí o se fingió enamorado: no sé cuál me crea, pero sé que quien menos en este estado creyere más acertará. Muchos días fueron los que Felis gastó en darme a entender su pena, y muchos más gasté yo en no darme por hallada[186] que él por mí la padeciese; y no sé cómo el amor tardó tanto en hacerme fuerza que le quisiese. Debió tardar para después venir con mayor ímpetu. Pues como yo, por señales y por paseos y por músicas y torneos que delante de mi puerta muchas veces se hacían,[187] no mostrase entender que de mi amor estaba preso, aunque desde el primero día lo entendí, determinó de escribirme; y hablando con una criada mía, a quien muchas veces había hablado, y aun con muchas dádivas ganada la voluntad,[188] le dio una carta para mí. Pues ver las salvas que Rosina, que así se llamaba, me hizo[189] primero que me la diese, los juramentos que me juró, las cautelosas palabras que me dijo porque no me enojase, cierto fue cosa de espanto. Y con todo eso se la volví a arrojar a los ojos,[190] diciendo: —"Si no mirase a quien soy y lo que se podría decir, ese rostro que tan poca

[184] *terrado*: 'azotea'.

[185] *Felis*: la elección onomástica está realizada con un claro designio de similitud con *Felismena*. No resulta casual, en efecto, que Felismena comunique su nombre a las ninfas justo cuando acaba de pronunciar el de don Felis: es una manera más de señalar la atracción —casi predestinación onomástica— que siente por el caballero. Pudiera ser, además, que la alusión que ambos nombres hacen, por vía etimológica, a 'felicidad', sea augurio y garantía de la feliz resolución de la historia.©

[186] 'no darme por enterada'.

[187] Las *señales* —seguramente alusión a la exteriorización del amor por medio de los colores de la indumentaria u otras manifestaciones—, los *paseos* o rondas de la casa por parte del galán, las *músicas* interpretadas ante la vivienda de la dama y los *torneos* o exhibiciones de armas constituyen servicios amorosos tipificados en la literatura y en la vida cotidiana española del Siglo de Oro.©

[188] Nuevo ejemplo de concordancia entre el participio verbal y el complemento directo.

Aunque el soborno de una sirviente de la dama por parte del galán sea motivo tópico, puede que en este caso Montemayor se valga de él porque lo encontró en la *Novella* II, 36 de M. Bandello.©

[189] *hacer las salvas* es, como explica el propio texto, 'presentar por adelantado disculpas y protestas de inocencia por algo que se va a hacer'.©

Rosina es, en consonancia con la condición social del personaje, el primer nombre con neto sabor vulgar del libro.

[190] 'se la devolví tirándosela a la cara'.

vergüenza tiene yo le haría señalar de manera que fuese entre todos conocido; mas porque es la primera vez baste lo hecho y avisaros que os guardéis de la segunda".[191] Paréceme que estoy ahora viendo —decía la hermosa Felismena— cómo aquella traidora de Rosina supo callar, disimulando lo que de mi enojo sentía, porque la viérades, oh hermosas ninfas, fingir una risa tan disimulada, diciendo: —"¡Jesús, señora! Yo, para que riésemos con ella la di a Vuestra Merced, que no para que se enojase desa manera. Que plega a Dios, si mi intención ha sido dalle enojo, que Dios me le dé el mayor que hija de madre haya tenido".[192] Y a esto añadió otras muchas palabras, como ella las sabía decir, para amansar el enojo que yo de las suyas había recebido; y, tomando su carta, se me quitó de delante. Yo, después de pasado esto, comencé de imaginar en lo que allí podría venir, y tras esto parece que el amor me iba poniendo deseo de ver la carta; pero también la vergüenza me estorbaba a tornalla a pedir a mi criada,[193] habiendo pasado con ella lo que os he contado. Y así pasé aquel día hasta la noche en muchas variedades de pensamientos, y cuando Rosina entró a desnudarme, al tiempo que me quería acostar,[194] Dios sabe si yo quisiera que me volviera a importunar sobre que recibiese la carta; mas nunca me quiso hablar ni por pensamiento en ella. Yo, por ver si saliéndole al camino aprovecharía algo,[195] le dije: —"¿Así, Rosina, que el señor Felis, sin mirar más, se atreve a escribirme?". Ella, muy secamente, me respondió: —"Señora, son cosas que el amor trae consigo. Suplico a Vuestra Merced me perdone, que si yo pensara que en ello le enojaba antes me sacara los ojos". Cuál yo entonces quedé Dios lo sabe, pero con todo eso disimulé y me dejé quedar aquella noche con mi deseo y con la ocasión de no dormir; y así fue, que verdaderamente ella fue para mí la más trabajosa y larga que hasta entonces había pasado. Pues viniendo el día, y más tarde de lo que yo qui-

[191] La reacción de Felismena presenta similitudes y diferencias con los patrones que, sobre modelos ovidianos, había codificado la narrativa sentimental para situaciones similares.°

[192] *hija de madre*: 'cualquier mujer'; es una fórmula lexicalizada.

[193] La construcción *estorbar a* + infinitivo, que no es inusual del todo, puede explicarse por contaminación analógica con la del mismo verbo seguido de complemento precedido de *a*.

[194] 'cuando me disponía a acostarme'. Es la perífrasis incoativa documentada ya en el *Cantar de Mio Cid*.

[195] Es decir: 'si darle pie a que me hablase de la carta serviría de algo'.

siera, la discreta Rosina entró a darme de vestir y se dejó adrede caer la carta en el suelo. Yo, como la vi, le dije: —"¿Qué es eso que cayó ahí? Muéstralo acá". —"No es nada, señora", dijo ella. —"Ora muéstralo acá", dije yo. "No me enojes, o dime lo que es."[196] —"¡Jesús, señora!", dijo ella. "¿Para qué lo quiere ver? La carta de ayer es." —"No es, por cierto", dije yo; "muéstralo acá, por ver si mientes." Aún yo no lo hube dicho cuando ella me la puso en las manos, diciendo: —"Mal me haga Dios si es otra cosa". Yo, aunque la conocí muy bien, dije: —"En verdad que no es ésta, que yo la conozco, y de algún tu enamorado debe ser.[197] Yo quiero leella, por ver las necedades que te escribe". Abriéndola vi que decía desta manera:

"Señora: Siempre imaginé que vuestra discreción me quitara el miedo de escrebiros, entendiendo sin carta lo que os quiero; mas ella misma ha sabido tan bien disimular que allí estuvo el daño donde pensé que el remedio estuviese. Si, como quien sois, juzgáis mi atrevimiento, bien sé que no tengo una hora de vida, pero si lo tomáis según lo que amor suele hacer no trocaré por ella mi esperanza. Suplícoos, mi señora, no os enoje mi carta ni me pongáis culpa por el escrebiros hasta que experimentéis si puedo dejar de hacello; y que me tengáis en posesión de vuestro,[198] pues todo lo que puede ser de mí está en vuestras manos, las cuales beso mil veces".

»Pues como yo viese la carta de don Felis, o porque la leí en tiempo que mostraba en ella quererme más que a sí, o porque de parte de esta ánima cansada había disposición para imprimirse en ella el amor de quien me escrebía, yo comencé a querelle bien; y por mi mal yo lo comencé, pues había de ser causa de tanta desventura. Y luego, pidiendo perdón a Rosina de lo que de antes había pasado, como quien menester la había para lo de adelante, y encomendándole el secreto de mis amores, volví otra vez a leer la carta, parando a cada palabra un poco; y bien poco debió de ser,[199] pues tan presto me determiné, aunque no estaba en mi

196 'y dime lo que es'; la conjunción tiene, por tanto, valor copulativo.

197 *algún tu enamorado*: la construcción del posesivo precedido por un adjetivo indefinido fue haciéndose cada vez más rara a lo largo del XVI.

198 *posesión*: 'estima'.

199 Felismena juega con el doble sentido de *parar* como 'detenerse' y 'reparar'; se detuvo en cada palabra, pero

mano el no determinarme; y tomando papel y tinta le respondí desta manera:

"No tengas en tan poco, don Felis, mi honra que con palabras fingidas pienses perjudicalla. Bien sé quién eres y vales,[200] y aun creo que desto te habrá nacido el atreverte y no de la fuerza que dices que el amor te ha hecho; y, si es así como me afirma mi sospecha, tan en vano es tu trabajo como tu valor y suerte, si piensan hacerme ir contra lo que a la mía debo. Suplícote que mires cuán pocas veces suceden bien las cosas que debajo de cautela se comienzan[201] y que no es de caballero entendellas de una manera y decillas de otra. Dícesme que te tenga en posesión de cosa mía; soy tan mal acondicionada que aun de la experiencia de las cosas no me fío, cuanto más de tus palabras; mas con todo eso tengo en mucho lo que en la tuya me dices, que bien me basta ser desconfiada sin ser también desagradecida".

»Esta carta le envié, que no debiera, pues fue ocasión de todo mi mal, porque luego comenzó a cobrar osadía para me declarar más su pensamiento y a tener ocasión para me pedir que le hablase. En fin, hermosas ninfas, que algunos días se gastaron en demandas y en respuestas,[202] en los cuales el falso amor hacía en mí su acostumbrado oficio, pues cada hora tomaba más posesión desta desdichada. Los torneos se volvieron a renovar, las músicas de noche jamás cesaban, las cartas, los motes nunca dejaban de ir de una parte a otra,[203] y así pasó casi un año, al cabo del cual yo me vi tan presa de sus amores que no fui parte para dejar de manifestalle mi pensamiento, cosa que él deseaba más que su propia vida. Quiso, pues, mi desventura que al tiempo en que nuestros amores más encendidos andaban, su padre lo supiese; y

sin reparar en lo que la carta podría acarrearle. La precipitada actuación de Felismena viene a mostrar que los pronósticos de Venus a su madre empiezan a cumplirse.

200 Es decir: 'quién eres y lo que vales'. Podría ser eco de alguna fórmula jurídica o de protocolo.○

201 *debajo de cautela*: 'mediante engaño'.

202 *demandas y respuestas*: entiendo que estas palabras se refieren a los requerimientos epistolares de don Felis y a las contestaciones de Felismena, aunque también se ha apuntado como posible sentido el de 'debates interiores' consigo misma por parte de Felismena.○

203 El intercambio de motes o lemas en los que el enamorado resumía sus sentimientos era una forma más del galanteo.

quien se lo dijo se lo supo encarecer de manera que, temiendo no se casase conmigo,[204] lo envió a la corte de la gran princesa Augusta Cesarina,[205] diciendo que no era justo que un caballero mozo y de linaje tan principal gastase la mocedad en casa de su padre, donde no se podían aprender sino los vicios de que la ociosidad es maestra.[206] Él se partió tan triste que su mucha tristeza le estorbó avisarme de su partida;[207] yo quedé tal cuando lo supe cual puede imaginar quien algún tiempo se vio tan presa de amor como yo por mi desdicha lo estoy. Decir yo agora la vida que pasaba en su ausencia, la tristeza, los sospiros, las lágrimas que por estos cansados ojos cada día derramaba, no sé si podré, que pena es la mía que aun decir no se puede. Ved cómo podrá sufrirse.[208]

»Pues estando yo en medio de mi desventura y de las ansias que la ausencia de don Felis me hacía sentir, pareciéndome que mi mal era sin remedio y que después que en la corte se viese, a causa de otras damas de más hermosura y cualidad, también de la ausencia, que es capital enemiga del amor, yo había de ser olvidada, yo determiné aventurarme a hacer lo que nunca mujer pensó. Y fue vestirme en hábito de hombre e irme a la corte por ver aquel en cuya vista estaba toda mi esperanza.[209] Y, como

[204] 'por miedo a que se casase conmigo'. Con *no* pleonástico ante verbo de temor.

Lo que el padre de don Felis trata de impedir es algo que entraba dentro de lo posible según las costumbres de la época: que los dos jóvenes enamorados se casen mediante un matrimonio secreto o clandestino pero válido, esto es, por mutuo acuerdo y sin presencia de autoridad civil o religiosa alguna.○

[205] Es seguramente alusión en clave a la corte española, radicada en esos años en Valladolid y presidida por doña Juana, hermana de Felipe II y protectora durante algún tiempo de Montemayor.○

[206] Que la ociosidad sea maestra de vicios es idea común, recogida en refranes como «Al bien ocupado no hay virtud que le falte; al ocioso no hay vicio que no le acompañe».

[207] Pero Felismena no podía saber sino simplemente conjeturar que la mucha tristeza había sido la causa de partir don Felis sin despedirse de ella.

La alusión a una separación súbita y sin previo aviso entre los dos enamorados aparece ya en la *Novella*, II, 36 de M. Bandello.○

[208] Es encarecimiento tópico del dolor.○

[209] El motivo de la mujer vestida de hombre, tan difundido en las letras renacentistas, funciona aquí como indicador de que Felismena no se resigna a su suerte, sino que empujada por la fuerza del amor busca su felicidad enfrentándose a las convenciones sociales. En esta parte de la narración es donde se concentran la mayoría de las similitudes de la historia con sus modelos italianos.○

lo pensé, así lo puse por obra, no dándome el amor lugar a que mirase lo que a mí propria debía. Para lo cual no me faltó industria, porque con ayuda de una grandísima amiga mía y tesorera de mis secretos,[210] que me compró los vestidos que yo le mandé y un caballo en que me fuese, me partí de mi tierra y aun de mi reputación, pues no puedo creer que jamás pueda cobralla.[211] Y así me fui derecha a la corte, pasando por el camino cosas que, si el tiempo me diera lugar para contallas, no fueran poco gustosas de oír. Veinte días tardé en llegar, en cabo de los cuales, llegando donde deseaba, me fui a posar a una casa, la más apartada de conversación que yo pude; y el grande deseo que llevaba de ver aquel destruidor de mi alegría no me dejaba imaginar en otra cosa sino en cómo o de dónde podía velle; preguntar por él a mi huésped no osaba, porque quizá no se descubriese mi venida;[212] ni tampoco me parecía bien ir yo a buscalle, porque no me sucediese alguna desdicha a causa de ser conocida. En esta confusión pasé todo aquel día, hasta la noche, la cual cada hora se me hacía un año. Y siendo poco más de media noche el huésped llamó a la puerta de mi aposento y me dijo que si quería gozar de una música que en la calle se daba,[213] que me levantase de presto y abriese una ventana, lo que yo hice luego; y, parándome en ella, oí en la calle un paje de don Felis, que se llamaba Fabio, el cual luego en la habla conocí,[214] como decía a otros que con él iban: —"Ahora, señores, es tiempo, que la dama está en el corredor sobre la huerta, tomando el frescor de la noche".[215] Y no

[210] La invención de este personaje, no mencionado hasta ahora, se hace necesaria para garantizar el secreto de la huida. Es posible, además, que Montemayor proyectase valerse de esta amiga anónima en una segunda parte de la obra.

[211] 'recuperarla'. La vida andariega que emprende Felismena era sinónimo en la época de deshonra segura para una doncella. Semejante aprensión no acucia, sin embargo, a las pastoras que deambulan con sus ganados por los campos.

[212] *quizá no*: 'no fuera a ser que', con *no* pleonástico corriente en expresiones de temor.

[213] *dar música* es el giro que se utilizaba para designar las serenatas con que los galanes cortejaban a sus damas. Toda la escena tiene marcado aspecto teatral y pre-operístico.

[214] Se entiende que Fabio habría participado en los actos de galantería ofrecidos en Soldina por don Felis a Felismena. El nombre del personaje es el mismo que adopta en *Gli Ingannati* y en *Los Engañados* la dama cuando se viste de paje.

[215] *corredor*: 'galería descubierta'; la *huerta* es aquí el terreno cultivable anexo a una casa señorial.

La alusión al fresco nocturno indica que la escena se desarrolla en verano,

lo hubo dicho cuando comenzaron a tocar tres cornetas y un sacabuche con tan gran concierto que parecía una música celestial.[216] Y luego comenzó una voz que cantaba, a mi parecer lo mejor que nadie podrá pensar, y aunque estuve suspensa en oír a Fabio y aquel tiempo ocurrieron muchas imaginaciones, y todas contrarias a mi descanso,[217] no dejé de advertir a lo que se cantaba,[218] porque no lo hacían de manera que cosa alguna impidiese el gusto que de oíllo se recebía. Y lo que se cantó primero fue este romance:[219]

Oídme, señora mía,
si acaso os duele mi mal,
y aunque no os duela el oílle
no me dejéis de escuchar;
dadme este breve descanso,
porque me esfuerce a penar.[220]
No os doléis de mis sospiros
ni os enternece el llorar,
ni cosa mía os da pena

lo que concuerda con las referencias cronológicas que han ido apareciendo a lo largo de la narración. Don Felis inició su cortejo de Felismena en verano; tras algún tiempo obtuvo una respuesta favorable, lo que le animó a mantener sus servicios durante casi un año. Sumado el breve tiempo de separación, todo cuadra para que a estas alturas del relato sea nuevamente verano.

216 El *sacabuche* es un instrumento musical antiguo, antecedente del trombón de varas; *con tan gran concierto*: 'tan concertadamente'.

La ponderación (*música celestial*) que se hace de la interpretación subraya su carácter refinadamente cortesano. La primera parte de la serenata consta de dos elementos: 1) una pieza instrumental; 2) interpretación, a varias voces y sin acompañamiento musical, de un romance que sigue la pauta melódica marcada por la primera pieza.○

217 Las palabras de Fabio han dejado a Felismena como enajenada (*suspensa*) y le traen a la imaginación (*ocurrieron*) muchas ideas diferentes a la vez, todo ello porque confirman sus recelos sobre los amores que don Felis habría de tomar en la corte.

218 *advertir a*: 'aplicar la atención', 'estar atento'. Es construcción bien documentada en la época.○

219 El primer romance que aparece en la obra expone las súplicas, mezcladas con reproches, que un enamorado dirige a su dama. Destaca en el poema, que fue glosado por G. Silvestre, la reiteración en posición de rima de infinitivos en *-ar*, con el resultado de que el romance sea prácticamente consonante —como lo es al cien por cien el que figura en el libro v. Discutible resulta, por otro lado, la división en subestrofas que proponen López Estrada y López García-Berdoy.○

220 'para que cobre aliento (*esfuerce*) en penar'.□

ni la pensáis remediar.
¿Hasta cuándo, mi señora,
tanto mal ha de durar?
No está el remedio en la muerte
sino en vuestra voluntad,
que los males que ella cura
ligeros son de pasar.
No os fatigan mis fatigas
ni os esperan fatigar.
¿De voluntad tan exenta
qué medio se ha de esperar?
Y ese corazón de piedra
¿cómo le podré ablandar?
Volved, señora, esos ojos,
que en el mundo no hay su par;
mas no los volváis airados
si no me queréis matar,
aunque de una y de otra suerte
matáis con solo el mirar.[221]

»Después que con el primero concierto de música hubieron cantado este romance oí tañer una dulzaina y una harpa y la voz del mi don Felis.[222] El contento que me dio el oílle no hay quien lo pueda imaginar, porque se me figuró que lo estaba oyendo en aquel dichoso tiempo de nuestros amores. Pero después que se desengañó la imaginación, viendo que la música se daba a otra, y no a mí, sabe Dios si quisiera más pasar por la muerte. Y con un ansia, que el ánima me arrancaba pregunté al huésped si sabía a quién aquella música se daba. Él me respondió que no podía pensar a quién se diese, aunque en aquel barrio vivían muchas damas y muy principales. Y, cuando vi que no me daba razón de lo que le preguntaba, volví a oír al mi don Felis, el cual enton-

[221] Estos versos finales del romance, que fueron citados y elogiados por Gracián, parecen eco del famoso madrigal de Gutierre de Cetina «Ojos claros, serenos».○

[222] La *dulzaina* es un instrumento musical de viento, antecedente del oboe. La conjunción de los dos instrumentos da a entender que al de cuerda correspondía hacer un *continuum* polifónico, mientras que el de viento debía interpretar la melodía.

ce comenzaba, al son de una harpa que muy dulcemente tañía, a cantar este soneto:[223]

SONETO

Gastando fue el amor mis tristes años
en vanas esperanzas y excusadas;
Fortuna de mis lágrimas cansadas
ejemplos puso al mundo muy extraños;[224]

el tiempo, como autor de desengaños,
tal rastro deja en él de mis pisadas[225]
que no habrá confianzas engañadas
ni quien de hoy más se queje de sus daños.

Aquella a quien amé cuanto debía
enseña a conocer en sus amores
lo que entender no pude hasta ahora.

E yo digo gritando noche y día:
¿no véis que os desengaña, oh amadores,
amor, fortuna, el tiempo y mi señora?

»Acabado de cantar este soneto, pararon un poco, tañendo cuatro vihuelas de arco y un clavicordio tan concertadamente[226] que no sé si en el mundo pudiera haber cosa más para oír ni que mayor contento diera a quien la tristeza no tuviera tan sojuzgada como a mí. Y luego comenzaron cuatro voces muy acordadas a cantar esta canción:[227]

[223] El soneto que canta don Felis trata un conocido tópico petrarquista: el enamorado se pone a sí mismo como ejemplo y escarmiento de los demás amantes. El poema concede importante protagonismo a amor, fortuna y tiempo, las tres fuerzas que manejan la vida de los personajes del libro, integradas aquí en una disposición de tipo diseminativo-recolectiva: los elementos que aparecen, primero, repartidos a lo largo del poema, se recogen luego en el terceto final.

[224] 'dio al mundo ejemplos singulares'.

[225] *en él* se refiere a *mundo*.

[226] El clavicordio y las cuatro violas *da gamba* o *de arco* (en alusión al modo de ser tocadas) constituyen un conjunto instrumental representativo de la música más selecta que se interpretaba en los salones cortesanos de la época. La expresión *tan concertadamente* indica que la interpretación conllevaba diálogo instrumental realizado sobre el fondo o *continuum* del clavicordio.

[227] La composición, que sigue el esquema de la canción trovadoresca, incide en un conocido tópico amoroso: una vez que el enamorado, tras haber

CANCIÓN

No me quejo yo del daño
que tu vista me causó;
quéjome porque llegó
a mal tiempo el desengaño.

Jamás vi peor estado
que es el no atrever y osar,[228]
y entre el callar y hablar
verse un hombre sepultado.
Y así no quejo del daño,
por ser tú quien lo causó,
sino por ver que llegó
a mal tiempo el desengaño.

Siempre me temo saber
cualquiera cosa encubierta,
porque sé que la más cierta
más mi contraria ha de ser.
Y en sabella no está el daño,
pero séla a tiempos yo[229]
que nunca jamás sirvió
de remedio el desengaño.

»Acabada esta canción, comenzaron a sonar muchas diversidades de instrumentos y voces muy excelentes, concertadas con ellos con tanta suavidad que no dejaran de dar grandísimo contentamiento a quien no estuviera tan fuera dél como yo. La música se acabó muy cerca del alba. Trabajé de ver a mi don Felis,[230] mas la escuridad de la noche me lo estorbó; y, viendo como eran idos, me volví acostar,[231] llorando mi desventura, que no era poco de llorar, viendo que aquel que yo más quería me tenía tan

visto a su dama, cae en las redes de la pasión, ningún desengaño le sirve como remedio de su mal.

[228] La incertidumbre del enamorado entre el temor y la osadía es un motivo recurrente tanto del llamado amor cortés como del petrarquismo.○

[229] *a tiempos*: 'en tal sazón'. Pudiera ser errata por *a tiempo*.

[230] *trabajé de ver*: 'me esforcé por ver'.○

[231] 'viendo que se habían ido, me acosté de nuevo': otro caso de *a* embebida.

olvidada como sus músicas daban testimonio. Y, siendo ya hora de levantarme, sin otra consideración me salí de casa y me fui derecha al gran palacio de la princesa, adonde me pareció que podría ver lo que tanto deseaba, determinando de llamarme Valerio,[232] si mi nombre me preguntasen. Pues llegando yo a una plaza que delante del palacio había, comencé a mirar las ventanas y corredores, donde vi muchas damas, tan hermosas que ni yo sabría ahora encarecello ni entonces supe más que espantarme de su gran hermosura, y de los atavíos de joyas e invenciones de vestidos e tocados que traían.[233] Por la plaza se paseaban muchos caballeros, muy ricamente vestidos y en muy hermosos caballos, mirando cada uno a aquella parte donde tenía el pensamiento. Dios sabe si quisiera yo ver por allí a mi don Felis y que sus amores fueran en aquel celebrado palacio, porque a lo menos estuviera yo segura de que él jamás alcanzara otro galardón de sus servicios sino mirar y ser mirado, y algunas veces hablar a la dama a quien sirviese delante de cien mil ojos, que no dan lugar a más que esto.[234] Mas quiso mi ventura que sus amores fuesen en parte donde no se pudiese tener esta seguridad. Pues estando yo junto a la puerta del gran palacio vi un paje de don Felis, llamado Fabio, que yo muy bien conocía,[235] el cual entró muy de priesa en el gran palacio y, hablando con el portero, que a la segunda puerta estaba, se volvió por el mismo camino. Yo sospeché que había venido a saber si era hora que don Felis viniese a algún negocio de los que de su padre en la corte tenía, y que no podría dejar de venir presto por allí. Y estando yo imaginando la gran alegría que con su vista se me aparejaba le vi venir muy acompañado de criados, todos muy ricamente vestidos, con una librea de un paño de color de cielo y fajas de terciopelo amarillo, bordadas por encima de cordoncillo de plata, las plumas azules y blancas

[232] *Valerio* es nombre cuya significación cuadra bien con la figura animosa y valiente de Felismena. El autonombramiento es, por lo demás, un conocido recurso para marcar las transformaciones del personaje literario.

[233] *invenciones*: 'modos nuevos, artificiosos y llamativos'.[C]

[234] El párrafo está, evidentemente, destinado a salvaguardar el buen nombre de las damas de palacio.

[235] *un paje... conocía*: a estas alturas del relato la afirmación resulta redundante, ya que algo más arriba decía Felismena: «...oí en la calle un paje de don Felis, que se llamaba Fabio». Son, probablemente, restos sin ajustar de algún proceso de revisión operado en el texto por parte de Montemayor.

y amarillas.[236] El mi don Felis traía calzas de terciopelo blanco recamadas, aforradas en tela de oro azul,[237] el jubón era de raso blanco recamado de oro de cañutillo,[238] y una cuera de terciopelo de las mismas colores y recamo;[239] una ropilla suelta de terciopelo negro, bordada de oro y aforrada en raso azul raspado;[240] espada, daga y talabarte de oro,[241] una gorra muy bien aderezada de unas estrellas de oro y en medio de cada una engastado un grano de aljófar grueso;[242] las plumas eran azules, amarillas y blancas; en todo el vestido traía sembrados muchos botones de perlas.[243] Venía en un hermoso caballo, rucio rodado,[244] con unas guarniciones azules y de oro y mucho aljófar. Pues, cuando yo así le vi, quedé tan suspensa en velle y tan fuera de mí con la súpita alegría que no sé cómo lo sepa decir. Verdad es que no pude dejar de dar con las lágrimas de mis ojos alguna muestra de lo que su vista me hacía sentir; pero la vergüenza de los que allí estaban me lo estorbó por entonces. Pues como don Felis, en llegando a palacio, se apease y subiese por una escalera, por donde iban al aposento de la gran princesa, yo llegué adonde sus criados estaban y, viendo entre ellos a Fabio, que era el que de antes había visto, le aparté diciéndole: —"Señor:[245] ¿quién es este

236 Se entiende que las fajas iban bordadas con hilo de plata formando rayas o listas (*cordoncillo*). Las plumas, por su lado, debían de adornar una gorra que completaría el uniforme o librea. Como se verá más abajo, la elección de los colores en la indumentaria no tenía nada de casual.

237 *recamadas*: 'con bordados formando relieves'; la *tela de oro* debe de ser la que lleva, a modo de adorno, hilos de oro en su trama. El hecho de que se vea la tela del forro da a entender que don Felis llevaba un tipo peculiar de calzas compuesto por dos piezas, las *medias* y los *muslos*, la segunda de las cuales dejaba ver la tela del forro.○

238 *jubón*: 'vestidura ajustada que cubría la parte superior del cuerpo desde la cintura'; *oro de cañutillo*: 'hilo de oro rizado para bordar'.

239 *cuera*: 'especie de chaleco o chaquetilla que se ponía sobre el jubón'.

240 A mediados del XVI la *ropilla suelta* era, al parecer, la denominación con que se designaba una prenda corta con mangas que se ponía sobre las demás vestimentas; *raspado* se refiere a *raso* y parece significar que dicha tela aparecía con menos lustre del que le es propio, como consecuencia justamente de haber sido raspada.○

241 *talabarte*: 'cinturón para sujetar los tiros de los que cuelga la espada'.

242 Es decir: 'un botón o grumo formado por perlas irregulares y pequeñas'.

243 La descripción minuciosa de trajes había llegado a ser motivo predilecto de obras que abordaban el mundo caballeresco o cortesano.○

244 *rucio rodado*: 'de color pardo claro o canoso con algunas manchas más oscuras'.

245 *Señor* es aquí simple tratamiento de cortesía para con un desconocido.

caballero que aquí se apeó? Porque me parece mucho a otro que yo he visto bien lejos de aquí".[246] Fabio entonces me respondió: —"¿Tan nuevo sois en la corte que no conocéis a don Felis? Pues no creo yo que hay caballero en ella tan conocido". —"No dudo deso", le respondí; "mas yo os diré cuán nuevo soy en la corte, que ayer fue el primer día que en ella entré." —"Luego no hay que culparos",[247] dijo Fabio. "Sabed que este caballero se llama don Felis, natural de Vandalia, y tiene su casa en la antigua Soldina. Está en esta corte en negocios suyos y de su padre." Yo entonces le dije: —"Suplícoos me digáis por qué causa trae la librea destas colores". —"Si la causa no fuera tan pública yo lo callara", dijo Fabio; "mas porque no hay persona que no lo sepa ni llegaréis a nadie que no os lo pueda decir,[248] creo que no dejo de hacer lo que debo en decíroslo. Sabed que él sirve aquí a una dama que se llama Celia, y por eso trae librea de azul, que es color de cielo, y lo blanco y amarillo, que son colores de la misma dama."[249] Cuando esto le oí ya sabréis cuál quedaría; mas disimulando mi desventura le respondí: —"Por cierto esa dama le debe mucho, pues no se contenta con traer sus colores, mas aun su nombre proprio quiere traer por librea.[250] Hermosa debe de ser". —"Sí es, por cierto", dijo Fabio, "aunque harto más lo era otra a quien él en nuestra tierra servía; y aun era más favorecido de ella que de ésta lo es. Mas esta bellaca de ausencia deshace

El diálogo entre Fabio y Valerio, que pone ante el lector el envés, amable en este caso, del mundo caballeresco, constituye, por su frescura e ingenio, un delicioso intermedio cómico en medio de la atribulada historia de Felismena.

[246] *me parece*: 'me recuerda', 'me parece semejante'. «Lusismo evidente» (Moreno Báez).

[247] *que culparos*: 'cosa de que culparos'; nuevo caso de *que* relativo sin antecedente explícito.

[248] *persona*: 'nadie', como todavía hoy el francés *personne*.

[249] Se entiende que tales colores debían figurar en el escudo de armas familiar de Celia, que, aunque no fuera dama de palacio, sí pertenecía, por lo que se ve, a un linaje de hidalgos, como corresponde a la prosapia del propio don Felis. El artificio cortesano de vestir el galán los colores de la dama como muestra de sometimiento y servidumbre a la misma aparece en numerosos textos literarios y deriva, a su vez, de la costumbre de que los criados de las casas señoriales vistiesen ropas con los colores heráldicos del señor.

[250] El nombre propio de la dama la representa con singular eficacia en la imaginación del enamorado y puede convertirse, por ello, en objeto de culto. Recuérdese, por ejemplo, que Calisto, en los compases iniciales de *La Celestina*, se declara «melibeo».

las cosas que hombre piensa que están más firmes."[251] Cuando yo esto le oí fueme forzado tener cuenta con las lágrimas, que, a no tenella, no pudiera Fabio dejar de sospechar alguna cosa que a mí no me estuviera bien. Y luego el paje me preguntó cúyo era y mi nombre y adónde era mi tierra;[252] al cual yo respondí que mi tierra era Vandalia, mi nombre Valerio y que hasta entonces no vivía con nadie. —"Pues desa manera", dijo él, "todos somos de una tierra y aun podríamos ser de una casa, si vos quisiésedes, porque don Felis, mi señor, me mandó que le buscase un paje. Por eso, si vos queréis servirle, veldo,[253] que comer y beber y vestir y cuatro reales para jugar no os faltarán. Pues mozas como unas reinas haylas en nuestra calle, y vos, que sois gentil hombre, no habrá ninguna que no se pierda por vos;[254] y aun que sé yo una criada de un canónigo viejo, harto bonita,[255] que para que fuésemos los dos bien proveídos de pañizuelos[256] y torreznos y vino de Sant Martín no habríades menester más que de servirla."[257] Cuando yo esto le oí no pude dejar de reírme en ver cuán naturales palabras de paje eran las que me decía. Y porque me pareció que ninguna cosa me convenía más para mi descanso que lo que Fabio me aconsejaba le respondí: —"Yo, a la verdad, no tenía determinado de servir a nadie; mas ya que la fortuna me ha traído a tiempo que no puedo hacer otra cosa, paréceme que lo mejor sería vivir con vuestro señor, porque debe ser caballero más afable y amigo de sus criados que otros". —"Mal lo sabéis", me respondió Fabio. "Yo os prometo, a fe de hijodalgo, porque lo soy, que mi padre es de los Cachopines de La-

[251] 'La puñetera ausencia destruye aquello que uno piensa...'; *bellaca de* es frase hecha.○

[252] *cúyo era*: 'quién era mi amo'; literalmente 'de quién era'.

[253] *veldo*: 'vedlo'.

[254] *gentil hombre*: 'hombre de buena presencia'.

[255] El clérigo y su amancebada constituyen una pareja satírica habitual desde la Edad Media.

[256] 'pañuelos', o quizá, con un sentido más amplio, 'paños'.○

[257] *vino de Sant Martín*: se trata del celebradísimo blanco de San Martín de Valdeiglesias, también llamado *vino del santo*. Su fama aparece atestiguada en numerosos textos literarios.○

El pasaje parece eco de otro de *Gli Ingannati*, acto segundo, escena tercera, en el que hablan Giglio, valentón español en Italia, y Pasquella, sirviente: «G.· Mas io queria trovar una madre que me blancasses alguna vez las camisas e me rattopasses calzas y el giubbon y que me tenesse por fiolo; e io la serviria di buena gana. P. — Cerca, cerca, ché non te mancarà, no; chè chi ha le geltindonne, come tu, non gli mancan le fantesche» (*Gli Ingannati*, 123).

redo,[258] que tiene don Felis, mi señor, de las mejores condiciones que habéis visto en vuestra vida y que nos hace el mejor tratamiento que nadie hace a sus pajes. Si no fuesen estos juegos y amores,[259] que nos hacen pasear más de lo que querríamos y dormir menos de lo que hemos menester, no habría tal señor." Finalmente, hermosas ninfas, que Fabio habló a su señor don Felis, en saliendo, y él mandó que aquella tarde me fuese a su posada. Yo me fui y él me recibió por su paje,[260] haciéndome el mejor tratamiento del mundo. Y ansí estuve algunos días, viendo llevar y traer recados de una parte a otra, cosa que era para mí sacarme el alma y perder cada hora la paciencia. Pasado un mes vino don Felis a estar tan bien conmigo que abiertamente me descubrió sus amores y me dijo desde el principio dellos hasta el estado en que entonces estaban, encargándome el secreto de lo que en ellos pasaba, y diciéndome como había sido bien tratado della al principio y después se había cansado de favorecelle. Y la causa dello había sido que no sabía quién le había dicho de unos amores que él había tenido en su tierra, y que los amores que con ella tenía no era sino por entretenerse,[261] en cuanto los negocios que en la corte hacía no se acababan. —"Y no hay duda", me decía el mismo Felis, "sino que yo los comencé como ella dice, mas ahora Dios sabe si hay cosa en la vida a quien tanto quiera." Cuando yo esto le oí decir ya sentiréis, hermosas ninfas, lo que podría sentir. Mas con toda la disimulación posible respondí: —"Mejor fuera, señor, que la dama se quejara con causa y que eso fuera así, porque si esa otra a quien antes servíades no os mereció que la olvidásedes,[262] grandísimo agravio le hacéis". Don

[258] «...los Cachopines de Laredo ... era gente que se jactaba mucho de su nobleza y antigüedad» (Moreno Báez). Pero al margen del dato más o menos histórico, lo interesante es que la expresión se utilizaba, al parecer, en contextos cómicos para denotar el pundonor excesivo e injustificado de alguien.○

[259] *juegos* pudiera referirse a las paradas y exhibiciones que don Felis organiza como muestra de su amor por Celia. Se trata, en cualquier caso, de un término bien documentado en relación con tratos amorosos.□○

[260] 'me acogió o tomó como paje suyo'.○

[261] Si no es error, el singular de *era* se debe a que *los amores* se toman aquí en un sentido abstracto: 'el negocio o trato'.

[262] 'no os dio motivo para que la olvidáseis'.

El tratamiento de *vos* que Valerio da a don Felis es el que correspondía a la familiaridad alcanzada entre ambos. No sorprende, por ello, que párrafos más adelante llegue incluso a tutearlo.

Felis me respondió: —"No me da el amor que yo a mi Celia tengo lugar para entendello así; mas antes me parece que me le hice muy mayor en haber puesto el amor primero en otra parte que en ella". —"Desos agravios", le respondí yo, "bien sé quien se lleva lo peor." Y, sacando el desleal caballero una carta del seno que aquella hora había recebido de su señora, me la leyó, pensando que me hacía mucha fiesta.[263] La cual decía desta manera:[264]

CARTA DE CELIA A DON FELIS

"Nunca cosa que yo sospechase de vuestros amores dio tan lejos de la verdad que me diese ocasión de no creer más veces a mi sospecha que a vuestra disculpa; y, si en esto os hago agravio, poneldo a cuenta de vuestro descuido, que bien pudiérades negar los amores pasados y no dar ocasión a que por vuestra confesión os condenase. Decís que fui causa que olvidásedes los amores primeros; consolaos con que no faltará otra que lo sea de los segundos y aseguraos,[265] señor don Felis, porque os certifico que no hay cosa que peor esté a un caballero que hallar en cualquier dama ocasión de perderse por ella. Y no diré más, porque en males sin remedio el no procurárselo es lo mejor."

»Después que hubo acabado de leer la carta me dijo: —"¿Qué te parecen, Valerio, estas palabras?". —"Paréceme", le respondí, "que se muestran en ellas tus obras." —"Acaba", dijo don Felis. —"Señor", le respondí yo, "parecerme han según ellas os parecieren, porque las palabras de los que quieren bien nadie las sabe tan bien juzgar como ellos mismos; mas lo que yo siento de la carta es que esa dama quisiera ser la primera, a la cual no debe la fortuna tratalla de manera que nadie pueda haber envidia de su estado." —"Pues ¿qué me aconsejarías?", dijo don Felis. —"Si tu mal sufre consejo", le respondí yo, "parecerme hía que el pensamiento no se divirtiese en esta segunda pasión,[266] pues

[263] 'me hacía gran agasajo'.

[264] La carta de Celia es contestación a otra anterior de don Felis, como deja ver claramente la fórmula «Decís que...» inserta hacia la mitad del texto. El carteo entre Celia y Felismena, que se caracteriza por su alambicamiento expresivo y conceptual, sirve en la obra como modelo escrito de galanteo cortesano.°

[265] 'sujetaos', 'dejaos de mudanzas'.

[266] 'no se ocupase en esta segunda pasión, descuidando la primera'.[10]

a la primera se debe tanto." Don Felis me respondió sospirando y dándome una palmada en el hombro: —«Oh, Valerio, qué discreto eres. Cuán buen consejo me das, si yo pudiese tomalle. Entrémonos a comer, que en acabando quiero que lleves una carta mía a la señora Celia, y verás si merece que a trueque de pensar en ella se olvide otro cualquier pensamiento». Palabras fueron éstas que a Felismena llegaron al alma,[267] mas como tenía delante sus ojos aquél a quien más que a sí quería, solamente miralle era el remedio de la pena que cualquiera de estas cosas me hacía sentir. Después que hubimos comido, don Felis me llamó y, haciéndome grandísimo cargo de lo que le debía[268] por haberme dado parte de su mal y haber puesto el remedio en mis manos,[269] me rogó le llevase una carta, que escrita le tenía, la cual él primero me leyó, y decía desta manera:

CARTA DE DON FELIS PARA CELIA

"Déjase tan bien entender el pensamiento que busca ocasiones para olvidar a quien desea que, sin trabajar mucho la imaginación, se viene en conocimiento dello. No me tengas en tanto, señora, que busque remedio para desculparte de lo que conmigo piensas usar, pues nunca yo llegué a valer tanto contigo que en menores cosas quisiese hacello.[270] Yo confesé que había querido bien, porque el amor, cuando es verdadero, no sufre cosa encubierta, y tú pones por ocasión de olvidarme lo que había de ser de quererme. No me puedo dar a entender que te tienes en tan poco que creas de mí poderte olvidar por ninguna cosa que sea o haya sido, mas

[267] No es la primera vez que Felismena alude a sí misma en tercera persona. Pero el recurso cobra ahora un sentido especial por el hecho de que el personaje se ha transformado en Valerio: al autonombrarse en tercera persona como *Felismena* (y no *Valerio*) nos recuerda cuál es su verdadera identidad, interinamente ocultada por el desdoblamiento. Un ejemplo parangonable en el uso de la autorreferencia en tercera persona ofrece el *Lazarillo* en el célebre episodio del jarrazo.

[268] 'haciéndome ver la grandísima obligación en que le estaba'.

[269] La confianza que don Felis ha depositado en Valerio le lleva a otorgarle un puesto privilegiado dentro de su servidumbre, el de paje recadero.

[270] *No me tengas... hacello*: 'no tengas un concepto de mí tan alto como para pensar que voy a buscar la manera de disculparte de la determinación que has tomado de olvidarme, puesto que nunca me tuviste en tanto aprecio como para que yo procurase disculparte en cosas de menor importancia que ésta'. La expresión resulta, en cualquier caso, bastante enrevesada.

antes me escribes otra cosa de lo que de mi fe tienes experimentado. De todas las cosas que en perjuicio de lo que te quiero imaginas me asegura mi pensamiento,[271] el cual bastará ser mal galardonado sin ser también mal agradecido".[272]

»Después que don Felis me leyó la carta que a su dama tenía escrita me preguntó si la respuesta me parecía conforme a las palabras que la señora Celia le había dicho en la suya, y que si había algo en ella que emendar. A lo cual yo le respondí: —"No creo, señor, que es menester hacer la emienda a esa carta ni a la dama a quien se envía, sino a la que con ella ofendes. Digo esto porque soy tan aficionado a los amores primeros que en esta vida he tenido que no habría en ella cosa que me hiciese mudar el pensamiento".[273] —"La mayor razón tienes del mundo", dijo don Felis, "si yo pudiese acabar conmigo otra cosa de lo que hago; mas qué quieres, si la ausencia enfrió ese amor y encendió estotro?" —"Desa manera", respondí yo, "con razón se puede llamar engañada aquella a quien primero quesiste, porque amor sobre que ausencia tiene poder ni es amor ni nadie me podrá dar a entender que lo haya sido." Esto decía yo con más disimulación de lo que podía, porque sentía tanto verme olvidada de quien tanta razón tenía de quererme e yo tanto quería que hacía más de lo que nadie piensa en no darme a entender. Y, tomando la carta y informándome de lo que había de hacer, me fui en casa de la señora Celia, imaginando el estado triste a que mis amores me habían traído, pues yo misma me hacía la guerra, siéndome forzado ser intercesora de cosa tan contraria a mi contentamiento.[274] Pues llegando

[271] *asegura*: 'protege', 'salvaguarda'.

[272] Don Felis dice a Celia que su amor será mal pagado suficientemente con no recibir galardón alguno sin que sea necesario, además, convertirlo en objeto de reproches —se refiere a los que Celia le ha dirigido por tratarse de un amor *segundo*. La sintaxis se complica por la combinación del anacoluto y la construcción de la completiva de infinitivo.

[273] Esta defensa de la lealtad amorosa parece derivar de un pasaje de la *Novella* II, 36 de Bandello.○

[274] La narración alcanza aquí su momento crucial: Felismena tiene, por amor de don Felis, que esforzarse porque sigan adelante los amores entre el caballero y Celia. Montemayor lleva la paradójica situación a un grado de intensidad superior al que se da en sus fuentes, lo que hace de Felismena un dechado excepcional de autorrenuncia. Todo ello cuadra bien con su condición literaria de heroína caballeresco-bizantina, dado que ese tipo de literatura es el ámbito propicio para que un personaje pueda actuar contra sus propios intereses, como prueba de su dedicación a los ideales del servicio, la honra y la virtud.○

en casa de Celia y hallando un paje suyo a la puerta le pregunté si podía hablar a su señora, y el paje, informado de mí cúyo era,[275] lo dijo a Celia, alabándole mucho mi hermosura y disposición y diciéndole que nuevamente don Felis me había recebido.[276] La señora Celia le dijo: —"Pues a hombre recebido de nuevo descubre luego don Felis sus pensamientos, alguna grande ocasión debe haber para ello. Dile que entre y sepamos lo que quiere". Yo entré luego donde la enemiga de mi bien estaba[277] y con el acatamiento debido le besé las manos y le puse en ellas la carta de don Felis. La señora Celia la tomó y puso los ojos en mí, de manera que yo le sentí la alteración que mi vista le había causado, porque ella estuvo tan fuera de sí que palabra no me dijo por entonces; pero después, volviendo un poco sobre sí, me dijo[278]: —"¿Qué ventura te ha traído a esta corte para que don Felis la tuviese tan buena como es tenerte por criado?". —"Señora", le respondí yo, "la ventura que a esta corte me ha traído no puede dejar de ser muy mejor de lo que nunca pensé, pues ha sido causa que yo viese tan gran perfición y hermosura como la que delante mis ojos tengo; y si antes me dolían las ansias, los sospiros y los continuos desasosiegos de don Felis, mi señor, agora que he visto la causa de su mal se me ha convertido en envidia la mancilla que dél tenía. Mas si es verdad, hermosa señora, que mi venida te es agradable, suplícote por lo que debes al gran amor que él te tiene que tu respuesta también lo sea." —"No hay cosa", me respondió Celia, "que yo deje de hacer por ti, aunque estaba determinada de no querer bien a quien ha dejado otra por mí, que grandísima discreción es saber la persona aprovecharse de casos ajenos para poderse valer en los suyos."[279] Y entonces le respondí: —"No creas, señora, que habría cosa en la vida por que don Felis te olvidase, y si ha olvidado a otra dama

[275] 'informado por mí de quién era mi amo'.

[276] *nuevamente*: 'recientemente'; el mismo sentido tiene pocas palabras más abajo la locución *de nuevo*.

Felismena adopta un punto de vista propio de un narrador omnisciente, pues no parece que fuese testigo de la conversación entre Celia y su criado.

[277] *la enemiga de mi bien*: quizá con el doble sentido de 'enemiga de mi felicidad' y 'enemiga de mi don Felis'.

[278] Como era de rigor, la mera visión de Felismena/Valerio ha sido suficiente para despertar el amor de Celia. La situación, que está ya en las fuentes de la historia, no puede dejar de traer a la memoria el enamoramiento de Selvagia con Ismenia/Alanio en el libro I.[C]

[279] *la persona*: con valor impersonal, 'uno', 'una'.

por causa tuya no te espantes, que tu hermosura y discreción es tanta y la de la otra dama tan poca que no hay para qué imaginar que por haberla olvidada a causa tuya te olvidará a ti a causa de otra".[280] —"Y cómo", dijo Celia, "¿conociste tú a Felismena, la dama a quien tu señor en su tierra servía?" —"Sí conocí", dije yo, "aunque no tan bien como fuera necesario para excusar tantas desventuras.[281] Verdad es que era vecina de la casa de mi padre, pero visto tu gran hermosura,[282] acompañada de tanta gracia y discreción, no hay por qué culpar a don Felis de haber olvidado los primeros amores." A esto me respondió Celia ledamente y riyendo:[283] —"Presto has aprendido de tu amo a saber lisonjear". —"A saberte bien servir", le respondí, "querría yo poder aprender, que adonde tanta causa hay para lo que se dice no puede caber lisonja." La señora Celia tornó muy de veras a preguntarme le dijese qué cosa era Felismena, a lo cual yo le respondí: —"Cuanto a su hermosura,[284] algunos hay que la tienen por muy hermosa, mas a mí jamás me lo pareció, porque la principal parte que para serlo es menester muchos días ha que le falta". —"¿Qué parte es ésa?", preguntó Celia. —"Es el contentamiento", dije yo; "porque nunca adonde él no está puede haber perfecta hermosura." —"La mayor razón del mundo tienes", dijo ella; "mas yo he visto algunas damas que les está tan bien el estar tristes, y otras el estar enojadas, que es cosa extraña. Y verdaderamente que el enojo y la tristeza las hace más hermosas de lo que son."[285] Y entonces le respondí: —"Desdichada de hermosura que ha de tener por maestro el enojo o la tristeza.[286] A mí poco se me entienden estas cosas, pero la dama que ha menester industrias, movimientos o pasiones[287] para parecer bien ni la tengo por hermosa ni hay para qué contarla entre las que lo son". —"Muy gran

[280] Nuevo ejemplo de concordancia entre el participio verbal (*olvidada*) y el complemento directo.

[281] Ironía dramática. Las palabras de Valerio tienen un sentido para Celia y otro para los lectores: 'Felismena no se conoció a sí misma lo suficiente como para evitar los engaños del amor'.

[282] *visto tu gran hermosura*: «...los participios de los verbos transitivos se usan a veces en el XVI con valor de gerundio, seguidos de un complemento directo de persona o cosa» (Moreno Báez).○

[283] *ledamente*: 'alegremente'.

[284] *cuanto a*: 'en cuanto a'.

[285] La idea reaparece en otros textos de la época.○

[286] El pasaje se vale, figuradamente, del sentido de *maestro* como 'la persona encargada de componer y mantener algo'.○

[287] 'trucos, alteraciones de ánimo o sufrimientos'.

razón tienes", dijo la señora Celia, "y no habrá cosa en que no la tengas, según eres discreto". —"Caro me cuesta", respondí yo, "tenella en tantas cosas. Suplícote, señora, respondas a la carta, porque también la tenga don Felis, mi señor, de recebir este contentamiento por mi mano." —"Soy contenta", me dijo Celia, "mas primero me has de decir cómo está Felismena en esto de la discreción. ¿Es muy avisada?" Yo entonces respondí: —"Nunca mujer ha sido más avisada que ella, porque ha muchos días que grandes desaventuras la avisan;[288] mas nunca ella se avisa, que si así como ha sido avisada ella se avisase, no habría venido a ser tan contraria a sí misma". —"Hablas tan discretamente en todas las cosas", dijo Celia, "que ninguna haría de mejor gana que estarte oyendo siempre." —"Mas antes", le respondí yo, "no deben ser, señora, mis razones manjar para tan sutil entendimiento como el tuyo. Y esto solo creo que es lo que no entiendo mal." —"No habrá cosa", respondió Celia, "que dejes de entender; mas porque no gastes tan mal el tiempo en alabarme como tu amo en servirme quiero leer la carta y decirte lo que has de decir." Y, descogiéndola, comenzó a leerla entre sí, estando yo muy atento en cuanto la leía a los movimientos que hacía con el rostro, que las más veces dan a entender lo que el corazón siente. Y, habiéndola acabado de leer, me dijo: —"Di a tu señor que quien tan bien sabe decir lo que siente que no debe sentillo tan bien como lo dice". Y llegándose a mí me dijo, la voz algo más baja: —"Y esto por amor de ti, Valerio, que no porque yo lo deba a lo que quiero a don Felis; porque veas que eres tú el que le favoreces". —"Y aun de ahí nació todo mi mal", dije yo entre mí. Y besándole las manos por la merced que me hacía me fui a don Felis con la respuesta, que no pequeña alegría recibió con ella, cosa que a mí era otra muerte.[289] Y muchas veces decía yo entre mí, cuando acaso llevaba o traía algún recado: "Oh desdichada de ti, Felismena, que con tus proprias armas te vengas a sacar el alma y que vengas a granjear favores para quien tan

[288] Figura de antanaclasis: la réplica toma el término *avisada* ('discreta') en un sentido restringido ('advertida por las desdichas', y pese a ello no escarmentada). El pasaje termina por elaborar un enrevesado juego de palabras dentro de la más pura tradición del conceptismo cortés y caballeresco.[C]

[289] Es evidente que la alegría de don Felis nace del simple hecho de que su carta haya merecido contestación, lo que da a entender que en ocasiones anteriores Celia se habría negado a ello.

poco caso hizo de los tuyos". Y así pasaba la vida con tan gran tormento que, si con la vista del mi don Felis no se remediara, no pudiera dejar de perdella. Más de dos meses me encubrió Celia lo que me quería, aunque no de manera que yo no viniese a entendello, de que no recebí poco alivio para el mal que tan importunamente me seguía,[290] por parecerme que sería bastante causa para que don Felis no fuese querido, y que podría ser le acaeciese como a muchos, que fuerza de disfavores los derriba de su pensamiento;[291] mas no le acaeció así a don Felis, porque cuanto más entendía que su dama le olvidaba tanto mayores ansias le sacaban el alma. Y así vivía la más triste vida que nadie podría imaginar, de la cual no me llevaba yo la menor parte. Y para remedio desto sacaba la triste de Felismena a fuerza de brazos los favores de la señora Celia,[292] poniéndolos ella todas las veces que por mí se los enviaba a mi cuenta.[293] Y si acaso por otro criado suyo le enviaba algún recado era tan mal recebido que ya él estaba sobre el aviso de no enviar otro allá sino a mí, por tener entendido lo mal que le sucedía siendo de otra manera. Y a mí Dios sabe si me costaba lágrimas, porque fueron tantas las que yo delante de Celia derramé, suplicándole no tratase mal a quien tanto le quería, que bastara esto para que don Felis me tuviera la mayor obligación que nunca hombre tuvo a mujer. A Celia le llegaban al alma mis lágrimas, así porque yo las derramaba como por parecelle que si yo le quisiera lo que a su amor debía[294] no solicitara con tanta diligencia favores para otro, y así lo decía ella muchas veces con una ansia que parecía que el alma se le quería despedir. Yo vivía en la mayor confusión del mundo, porque tenía entendido que, si no mostraba quererla como a mí, me ponía a riesgo que Celia volviese a los amores de don Felis, y que, volviendo a ellos, los míos no podrían haber buen fin;[295] y si también fingía estar perdida por ella sería causa que ella desfavoreciese al mi don Felis, de manera que a fuerza de disfavores perdiese el contentamiento y tras él la vida. Y por estorbar la menor cosa destas

290 'perseguía'.

291 Es decir: 'el acoso de los disfavores les hace desistir de su amor'.

292 *a fuerza de brazos*: 'a la fuerza', 'con gran esfuerzo'. Es modismo idiomático.○

293 'atribuyéndome a mí el mérito de ellos'.

294 *Le* tiene aquí valor de objeto directo femenino.○

295 '...tener buen fin'. Este uso de *haber* fue decreciendo a lo largo del XVI.

diera yo cien mil de las mías, si tantas tuviera.[296] Deste modo se pasaron muchos días que le servía de tercera a grandísima costa de mi contentamiento.[297] Al cabo de los cuales los amores de los dos iban de mal en peor, porque era tanto lo que Celia me quería que la gran fuerza de amor la hizo a lo que debía a sí misma.[298] Y un día, después de haberle llevado y traído muchos recaudos y de haberle yo fingido algunos por no ver triste a quien tanto quería, estando suplicando a la señora Celia con todo el acatamiento posible que se doliese de tan triste vida como don Felis a causa suya pasaba, y que mirase que en no favorecelle iba contra lo que a sí misma debía,[299] lo cual yo hacía por verle tal que no se esperaba otra cosa sino la muerte del gran mal que su pensamiento le hacía sentir, ella con lágrimas en los ojos y con muchos sospiros me respondió: —"Desdichada de mí, ¡oh Valerio!, que en fin acabo de entender cuán engañada vivo contigo. No creía yo hasta agora que me pedías favores para tu señor sino por gozar de mi vista el tiempo que gastabas en pedírmelos; mas ya conozco que los pides de veras, y que, pues gustas de que yo agora le trate bien, sin duda no debes quererme. ¡Oh, cuán mal me pagas lo que te quiero y lo que por ti dejo de querer! Plega a Dios que el tiempo me vengue de ti, pues el amor no ha sido parte para ello, que no puedo yo creer que la fortuna me sea tan contraria que no te dé el pago de no habella conocido.[300] Y di a tu señor don Felis que si viva me quiere ver que no me vea,[301] y tú, traidor, enemigo de mi descanso, no parezcas más delante de estos cansados ojos, pues sus lágrimas no han sido parte para darte a entender lo mucho que me debes". Y con esto se me quitó delante[302] con tantas lágrimas que las mías no fueron parte para detenella, porque con grandísima priesa se metió en un aposento

[296] 'vidas', se entiende.

[297] *tercera*: 'medianera', mejor que 'alcahueta', ya que los fines perseguidos no son ilícitos.

[298] Hay dilogía: 'el poder (*fuerza*) del amor hizo violencia (*la* referido a fuerza) a lo que debía a sí misma'. El amor fue más fuerte que el respeto que Celia se debía a sí misma.

[299] Por incurrir en la tacha de crueldad.

[300] Celia espera que la fortuna castigue a Valerio por no haber reconocido (*conocido*) lo afortunado que era en ser amado por ella.

[301] Celia expresa eufemísticamente su intención de quitarse la vida: como don Felis ya no podrá verla viva sino, en todo caso, muerta, le pide que no la vea.

[302] 'se me quitó de delante'; el adverbio conserva aquí el significado de separación propio de su primer componente, *de*.

y, cerrando tras sí la puerta, ni bastó llamar, suplicándole con muy amorosas palabras que me abriese y tomase de mí la satisfación que fuese servida,[303] ni decille otras muchas cosas en que le mostraba la poca razón que había tenido de enojarse, para que quisiese abrirme; mas antes desde allá adentro me dijo con una furia extraña:[304] —"Ingrato y desagradecido Valerio, el más que mis ojos pensaron ver:[305] no me veas ni me hables, que no hay satisfación para tan grande desamor ni quiero otro remedio para el mal que me heciste sino la muerte, la cual yo con mis proprias manos tomaré en satisfación de lo que tú me mereces".[306] E yo viendo esto me vine a casa del mi don Felis con más tristeza de la que pude disimular y le dije que no había podido hablar a Celia por cierta visita en que estaba ocupada. Mas otro día de mañana[307] supimos y aun se supo en toda la ciudad que aquella noche le había tomado un desmayo con que había dado el alma, que no poco espanto puso en toda la corte.[308] Pues lo que don Felis sintió su muerte y cuánto le llegó al ánima no se puede decir ni hay entendimiento humano que alcanzallo pueda, porque las cosas que decía, las lástimas,[309] las lágrimas, los ardientes sospiros eran sin número; pues de mí no digo nada, porque, de una parte, la desastrada muerte de Celia me llegaba al ánima,[310] y,

303 'y que se despachase conmigo a su gusto'.

304 *furia* es voz asociada al campo semántico de la locura. La enajenación transitoria de Celia justifica su propósito de suicidarse.

305 La construcción que aquí usa Montemayor deriva de otra consistente en usar el superlativo como aposición de un nombre.○

306 '...me quitaré la vida como manera de pagar lo que tú mereces recibir de mi parte (o sea: la vida misma)'.

307 'al día siguiente por la mañana'.

308 Todo lo que concierne a la presunta muerte de Celia queda envuelto en una bruma de misterio. Ella misma declara su intención de suicidarse, pero luego se dice que ha sido víctima de un desmayo. La única afirmación explícita de que Celia murió (*había dado el alma*) no es en realidad más que un rumor extendido por la ciudad. Ciertamente el rumor y el convencimiento de la muerte persisten por algún tiempo: don Felis, que se marcha el mismo día de la noticia por la noche, y Felismena, que tarda algo más en irse, parten convencidos de que Celia ha muerto. Pero, en última instancia, el pasaje es lo suficientemente ambiguo como para que pueda entenderse tanto que la dama murió (sea por suicidio o por muerte natural) como que, tras recuperarse de su desmayo, no murió en realidad. Esta segunda solución es la más lógica, primero porque la contraria supone hacer a Felismena responsable última de esa muerte, y segundo porque el seguimiento de los modelos que Montemayor está imitando pide que Celia viva.○

309 'quejas'.

310 *desastrada*: 'causada por astros desfavorables', 'funesta'.

de otra, las lágrimas de don Felis me traspasaban el corazón, aunque esto no fue nada, según lo que después sentí, porque, como don Felis supo su muerte, la misma noche desapareció de casa, sin que criado suyo ni otra persona supiese dél. Ya veis, hermosas ninfas, lo que yo sentiría. Pluguiera a Dios que yo fuera la muerta y no me sucediera tan gran desdicha, que cansada debía estar la Fortuna de las de hasta allí. Pues como no bastase la diligencia que en saber del mi don Felis se puso, que no fue pequeña, yo determiné ponerme en este hábito en que me veis,[311] en el cual ha más de dos años que he andado buscándole por muchas partes,[312] y mi fortuna me ha estorbado hallalle, aunque no le debo poco, pues me ha traído a tiempo que este pequeño servicio pudiese haceros. Y creedme, hermosas ninfas, que lo tengo, después de la vida de aquel en quien puse toda mi esperanza, por el mayor contento que en ella pudiera recebir.

Cuando las ninfas acabaron de oír a la hermosa Felismena y entendieron que era mujer tan principal y que el amor le había hecho dejar su hábito natural y tomar el de pastora quedaron tan espantadas de su firmeza como del gran poder de aquel tirano, que tan absolutamente se hace servir de tantas libertades; y no pequeña lástima tuvieron de ver las lágrimas y los ardientes sospiros con que la hermosa doncella solemnizaba la historia de sus amores. Pues Dórida, a quien más había llegado al alma el mal de Felismena y más aficionada le estaba que a persona a quien toda su vida hubiese conversado, tomó la mano de respondelle[313] y comenzó a hablar desta manera:

—¿Qué haremos, hermosa señora, a los golpes de la Fortuna?[314] ¿Qué casa fuerte habrá adonde la persona pueda estar se-

[311] Felismena se refiere al traje de pastora, que ha adoptado para ir por los campos a la búsqueda de don Felis, quien —conforme a la tradición pastoril y sentimental— habrá buscado refugio en ellos tras su fracaso amoroso. La adopción del disfraz pastoril como consecuencia de una desdichada historia amorosa por parte de alguien que, normalmente, posee un elevado rango social es motivo constante en la tradición bucólica desde Virgilio.

[312] El hábito de pastora es indisociable, en el caso de Felismena, de su condición de *peregrina de amor*, una figura literaria cuyo ámbito privilegiado, pero no exclusivo, de actuación en las letras del Siglo de Oro es, desde mediados del siglo XVI, la novela de aventuras amorosas.

[313] *tomó la mano*: 'se adelantó'. Es modismo idiomático.

[314] '... ante los golpes de la fortuna'.

gura de las mudanzas del tiempo?[315] ¿Qué arnés hay tan fuerte, de tan fino acero, que pueda a nadie defender de las fuerzas deste tirano, que tan injustamente llaman Amor?[316] ¿Y qué corazón hay, aunque más duro sea que mármol,[317] que un pensamiento enamorado no le ablande? No es, por cierto, esa hermosura, no ese valor, no esa discreción para que merezca ser olvidada de quien una vez pueda verla; pero estamos a tiempo que merecer la cosa es la principal parte para no alcanzalla. Y es el crudo Amor de condición tan extraña que reparte sus contentamientos sin orden ni concierto alguno, y allí da mayores cosas donde en menos son estimadas.[318] Medicina podría ser para tantos males como son los de que este tirano es causa la discreción y valor de la persona que los padece; pero, ¿a quién la deja ella tan libre que le pueda aprovechar para remedio?[319] ¿O quién podrá tanto consigo en semejante pasión que en causas ajenas sepa dar consejo, cuanto más tomalle en las suyas proprias? Mas con todo eso, hermosa señora, te suplico pongas delante los ojos quién eres, que si las personas de tanta suerte y valor como tú no bastaren a sufrir sus adversidades ¿cómo las podrían sufrir las que no lo son? Y demás desto, de parte destas ninfas y de la mía, te suplico en nuestra compañía te vayas en casa de la gran sabia Felicia, que no es tan lejos de aquí que mañana a estas horas no estemos allá, adonde tengo por averiguado que hallarás grandísimo remedio para estas angustias, como lo han hallado muchas personas que no lo merecían.[320] De-

[315] *casa fuerte*: 'fortificación'. Es manera proverbial de expresar la imposibilidad de defenderse ante fuerzas superiores.○

[316] *arnés*: 'conjunto de armas defensivas, de acero, que se acomodaban al cuerpo'. El concepto es tópico y remite a una conocida analogía entre las virtudes y las armas del caballero.○

[317] Es evidente el recuerdo de Garcilaso, égloga I, 57: «Oh más dura que mármol a mis quejas».

[318] Las quejas contra el amor como tirano injusto son ya tópicas en la literatura cancioneril y sentimental del XV.○

[319] El antecedente de *ella* debe ser *condición tan extraña*. A no ser que haya un error en la *princeps*: *ella* por *él* (el tirano amor).

[320] La mención de Felicia y su palacio sirve como factor que da dinamismo espacial y psicológico a la narración: encaminándose hacia el palacio de Felicia podrán los pastores liberarse de sus sufrimientos amorosos. Pero el párrafo se presta a equívoco en su parte final. Seguramente conviene entender que lo que esas personas no merecían son las angustias causadas injustamente por el amor, pero a primera vista parece decir que no merecían el remedio. ¿Errata en el texto de *lo* por *las*? ¿Ambigüedad calculada por parte de Montemayor? Recuérdese, en cualquier caso, el refrán que dice «Quien quiere un bien, que no lo merezca».○

más de su ciencia, a la cual persona humana en nuestros tiempos no se halla que le pueda igualar,[321] su condición y su bondad no menos le engrandece y hace que todas las del mundo deseen su compañía.

Felismena respondió:

—No sé, hermosas ninfas, quién a tan grave mal pueda dar remedio, si no fuese el proprio que lo causa. Mas, con todo eso, no dejaré de hacer vuestro mandado, que, pues vuestra compañía es para mi pena tan gran alivio, injusta cosa sería desechar el consuelo al tiempo que tanto lo he menester.

—No me espanto yo —dijo Cintia— sino cómo don Felis, en el tiempo que le servías, no te conoció en ese hermoso rostro y en la gracia y el mirar de tan hermosos ojos.

Felismena entonces respondió:

—Tan apartada tenía la memoria de lo que en mí había visto y tan puesta en lo que veía en su señora Celia que no había lugar para ese conocimiento.

Y estando en esto oyeron cantar los pastores, que en compañía de la discreta Selvagia iban por una cuesta abajo, los más antiguos cantares que cada uno sabía o que su mal le inspiraba; y cada cual buscaba el villancico que más hacía a su propósito.[322] Y el primero que comenzó a cantar fue Silvano, el cual cantó lo siguiente:[323]

Desdeñado soy de amor;
guárdeos Dios de tal dolor.

Soy del amor desdeñado,
de fortuna perseguido;
ni temo verme perdido
ni aun espero ser ganado.[324]

[321] *persona humana* es un pleonasmo corriente en la lengua del XVI; *le*, referido a *ciencia*, hace función de objeto directo.

[322] *villancico* es aquí la cancioncilla, de carácter tradicional normalmente, que servía como cabeza o tema para el desarrollo de composiciones más extensas también llamadas *villancicos*. Aflora en el pasaje un interés casi arqueológico o culturalista por la vieja poesía tradicional.

[323] La composición sigue uno de los esquemas más característicos del villancico: cabeza de dos versos, mudanza de cuatro, verso de enlace, de vuelta y *represa*. Su artificio reside en unos pocos y eficaces paralelismos, antítesis y duplicaciones léxicas.[□○]

[324] '...recobrar mi libertad'.

Un cuidado a otro cuidado
me añade siempre el amor;
guárdeos Dios de tal dolor.

En quejas me entretenía;
ved qué triste pasatiempo.
Imaginaba que un tiempo
tras otro tiempo venía.[325]
Mas la desventura mía
mudóle en otro peor;
guárdeos Dios de tal dolor.

Selvagia, que no tenía menos amor o menos presunción de tenelle al su Alanio que Silvano a la hermosa Diana, ni tampoco se tenía por menos agraviada por la mudanza que en sus amores había hecho[326] que Silvano en haber tanto perseverado en su daño, mudando el primero verso a este villancico pastoril antiguo, lo comenzó a cantar aplicándolo a su propósito desta manera:[327]

Di ¿quién te ha hecho, pastora,
sin gasajo y sin placer,
que tú alegre solías ser?

Memoria del bien pasado
en medio del mal presente,
¡ay del alma que lo siente,
si está mucho en tal estado!
Después que el tiempo ha mudado
a un pastor por me ofender
jamás he visto el placer.

A Sireno bastara la canción de Selvagia para dar a entender su mal, si ella y Silvano se lo consintieran; mas, persuadiéndole que

[325] La expresión es proverbial: «Un día viene tras otro y un tiempo tras otro».

[326] El pastor Alanio, se entiende.

[327] El poema constituye, en efecto, una variación sobre un villancico tradicional de gran celebridad: «¿Quién te hizo, Juan pastor, / sin gasajo ('contento') y sin placer, / que alegre solías ser». La composición esboza un diálogo en el que los versos de la mudanza y la vuelta responden de algún modo a la pregunta formulada en la cabeza.

él también eligiese alguno de los cantares que más a su propósito hobiese oído, comenzó a cantar lo siguiente:[328]

Olvidástesme, señora;
mucho más os quiero agora.

Sin ventura y olvidado
me veo, no sé por qué;
ved a quién distes la fe
y de quién la habéis quitado.
Él no os ama, siendo amado;
yo desamado, señora,
mucho más os quiero agora.

Paréceme que estoy viendo
los ojos en que me vi,
y vos por no verme así
el rostro estáis escondiendo;
y que yo os estoy diciendo:
«Alzá los ojos, señora,
que muy más os quiero agora».

Las ninfas estuvieron muy atentas a las canciones de los pastores y con gran contentamiento de oíllos; mas a la hermosa pastora no le dejaron los sospiros estar ociosa en cuanto los pastores cantaban. Llegados que fueron a la fuente y hecho su debido acatamiento pusieron sobre la yerba la mesa y lo que del aldea habían traído y se asentaron luego a comer aquellos a quien sus pensamientos les daban lugar;[329] y los que no, importunados de los que más libres se sentían, lo hubieron de hacer. Y, después de haber comido, Polidora dijo ansí:

[328] Este villancico, que también tiene carácter tradicional y repite el esquema compositivo del que cantó Silvano, proporciona al lector la primera noticia de que Diana no es amada por Delio: va cobrando, así, poco a poco relieve la figura de la *malmaridada*, que se manifestará plenamente en el libro V.º

Al igual que ocurría al final del libro I, puede observarse cierta gradación entre los villancicos que interpretan los pastores: Silvano canta su desesperanza, Selvagia su nostalgia y Sireno su firmeza.

[329] *les daban lugar*: 'se lo permitían'. El narrador guarda, como suele, el silencio más completo sobre qué comían o dejaban de comer los pastores.

—Desamados pastores, si es lícito llamaros el nombre que a vuestro pesar la fortuna os ha puesto:[330] el remedio de vuestro mal está en manos de la discreta Felicia, a la cual dio naturaleza lo que a nosotras ha negado.[331] Y pues veis lo que os importa ir a visitarla, pídoos de parte destas ninfas, a quien este día tanto servicio habéis hecho, que no rehuséis nuestra compañía, pues no de otra manera podéis recebir el premio de vuestro trabajo, que lo mismo hará esta pastora, la cual no menos que vosotros lo ha menester. Y tú, Sireno, que de un tiempo tan dichoso a otro tan desdichado te ha traído la fortuna, no te desconsueles, que, si tu dama tuviese tan cerca el remedio de la mala vida que tiene como tú de lo que ella te hace pasar, no sería pequeño alivio para los desgustos y desabrimientos que yo sé que pasa cada día.

Sireno respondió:

—Hermosa Polidora: ninguna cosa me da la hora de agora mayor descontento que haberse Diana vengado de mí tan a costa suya, porque amar ella a quien no la tiene en lo que merece y estar por fuerza en su compañía ya veis lo que le debe costar. Y buscar yo remedio a mi mal, hacello hía si el tiempo, la fortuna me lo permitiese; mas veo que todos los caminos son tomados y no sé por dónde tú y esas ninfas pensáis llevarme a buscalle. Pero, sea como fuere, nosotros os seguiremos, y creo que Silvano y Selvagia harán lo mismo, si no son de tan mal conocimiento que no entiendan la merced que a ellos y a mí se nos hace.[332]

Y remitiéndose los pastores a lo que Sireno había respondido y encomendando sus ganados a otros, que no muy lejos estaban de allí, hasta la vuelta, se fueron todos juntos por donde las tres ninfas los guiaban.[333]

FIN DEL SEGUNDO LIBRO

[330] La ninfa pide disculpas a todo el grupo por llamarlos *desamados* y quizá también a Felismena por llamarla *pastora*.

[331] El pasaje afirma explícitamente que los poderes de Felicia no son sino capacidades naturales anexas a su virtud y saber. Pese a ello la actuación de la sabia responde, como se verá en los libros IV y V, a la tradicional figura de la maga benefactora.

[332] Llama la atención que Sireno se atreva a hablar por Felismena, a la que ha conocido poco antes sin ni siquiera haber oído su historia. Puede ser un medio del narrador para marcar una je-

rarquía entre los pastores fundada en la condición de su amor: la firmeza de Felismena y Sireno se valora, así, como más meritoria que la de Selvagia y Silvano.

333 El cierre del libro II marca el inicio de la brevísima peregrinación de los pastores enamorados hasta los dominios de Felicia, según un esquema característico de la novela griega. Nótese, en cualquier caso, que Felismena es ya *peregrina de amor* desde que aparece en la obra, por lo que puede decirse que es ella la que transmite ese impulso dinámico a los pastores.°

LIBRO TERCERO DE LA DIANA DE JORGE DE MONTEMAYOR

Con muy gran contentamiento caminaban las hermosas ninfas con su compañía por medio de un espeso bosque. Ya que el sol se quería poner[1] salieron a un muy hermoso valle, por medio del cual iba un impituoso arroyo,[2] de una parte y otra adornado de muy espesos salces y alisos,[3] entre los cuales había otros muchos géneros de árboles más pequeños, que enredándose a los mayores, entretejiéndose las doradas flores de los unos por entre las verdes ramas de los otros, daban con su vista gran contentamiento. Las ninfas y pastores tomaron una senda que por entre el arroyo y la hermosa arboleda se hacía, y no anduvieron mucho espacio cuando llegaron a un verde prado muy espacioso, adonde estaba un muy hermoso estanque de agua, del cual procedía el arroyo que por el valle con grande ímpetu corría. En medio del estanque estaba una pequeña isleta, adonde había algunos árboles, por entre los cuales se devisaba una choza de pastores; alrededor della andaba un rebaño de ovejas paciendo la verde yerba.[4] Pues como a las ninfas pareciese aquel lugar aparejado para pasar la noche, que ya muy cerca venía, por unas piedras que del prado a la isleta estaban por medio del estanque puestas en orden, pasaron todas[5] y se fueron derechas a la choza que en la isla parecía. Y como Polidora, entrando primero dentro, se adelantase un poco, aún no hubo entrado cuando con gran priesa volvió a salir y, volviendo el rostro a su compañía, puso un dedo encima de su hermosa boca, haciéndoles señas que entrasen sin ruido. Como aquello viesen las ninfas y los pastores, con el menos rumor que pudieron[6]

1 'estaba a punto de ponerse'.

2 El adjetivo deriva de *ímpitu*, forma que coexistía en la época con *ímpetu*.

3 *salces*: 'sauces'. Forma semiculta que alternó desde la Edad Media con *sauz* y *sauce*.○

4 La deliciosa viñeta paisajística sirve de introducción a la historia de Belisa, la más melancólica y patética de las que van intercaladas en la obra. La isla se va a revelar de hecho, como espacio de apartamiento y soledad adecuado para que el personaje desarrolle la «penitencia de amor» con la que intenta purgar una intensa conciencia de culpabilidad.○

5 «He aquí otro caso ... de concordancia en femenino por atracción de la palabra *ninfas*» (Moreno Báez).

6 *menos* es aquí adjetivo indefinido, como en la construcción «las menos veces».

entraron en la choza y, mirando a una parte y a otra, vieron a un rincón un lecho, no de otra cosa sino de los ramos de aquellos salces que en torno de la choza estaban y de la verde yerba que junto al estanque se criaba; encima de la cual vieron una pastora durmiendo, cuya hermosura no menos admiración les puso que si la hermosa Diana vieran delante sus ojos.[7] Tenía una saya azul clara,[8] un jubón de una tela tan delicada que mostraba la perfición y compás del blanco pecho,[9] porque el sayuelo,[10] que del mesmo color de la saya era, le tenía suelto, de manera que aquel gracioso bulto se podía bien devisar.[11] Tenía los cabellos, que más rubios que el sol parecían, sueltos y sin orden alguna; mas nunca orden tanto adornó hermosura como la desorden que ellos tenían[12] y con el descuido del sueño el blanco pie descalzo; fuera de la saya se le parecía, mas no tanto que a los ojos de los que lo miraban pareciese deshonesto. Y, según parecía por muchas lágrimas que aun durmiendo por sus hermosas mejillas derramaba, no le debía el sueño impedir sus tristes imaginaciones. Las ninfas y pastores estaban tan admirados de su hermosura y de la tristeza que en ella conocían que no sabían qué se decir, sino derramar lágrimas de piadad[13] de las que a la hermosa pastora veían derramar. La cual, estando ellos mirando, se volvió hacia un lado, diciendo con un sospiro que del alma le salía:

[7] Este encuentro con la pastora dormida puede tener como precedente dos pasajes distintos de la égloga II de Garcilaso: el encuentro de Salicio con Albanio mientras duerme (vv. 77ss.) y el encuentro de Albanio con Camila dormida (vv. 778ss.). La asociación que se establece, mediante la hermosura, entre la pastora y Diana ya deja ver que aquélla también pertenece al bando de los castos amadores.

[8] La *saya*, que se componía de cuerpo y falda, era el primer traje que vestía la mujer sobre la ropa interior o semiinterior.

[9] *compás*: 'proporción de líneas y volumen'; alude, por tanto, a los pechos de la pastora, que a renglón seguido se denominan *gracioso bulto*.○

[10] El *sayuelo* era una prenda corta femenina que cubría el busto y parte de las caderas. Su uso estaba extendido entre todas las clases sociales.

[11] La descripción, posiblemente inspirada en un pasaje de Sannazaro, conlleva un apunte de sensualidad que se completa poco más abajo con las alusiones a los cabellos y al pie de la durmiente.○

[12] El desorden del cabello puede indicar, entre otras cosas, tristeza o luto. Por otra parte, es interesante subrayar la idea aquí expresada de que cierto descuido natural puede ser estéticamente más eficaz que el ornato cuidadoso.○

[13] *piadad*: 'piedad'. Esta forma, bien conocida desde el período medieval, dio origen al adjetivo *piadoso*.○

—¡Ay, desdichada de ti, Belisa! [14] Que no está tu mal en otra cosa sino en valer tan poco tu vida que con ella no puedas pagar las que por causa tuya son perdidas.[15]

Y luego con tan grande sobresalto despertó que pareció tener el fin de sus días presente, mas como viese las tres ninfas y las hermosas dos pastoras, juntamente con los dos pastores, quedó tan espantada que estuvo un rato sin volver en sí. Volviendo a mirallos, sin dejar de derramar muchas lágrimas ni poner silencio a los ardientes sospiros que del lastimado corazón enviaba, comenzó a hablar desta manera:

—Muy gran consuelo sería para tan desconsolado corazón como este mío estar segura de que nadie con palabras ni con obras pretendiese dármele, porque la gran razón, oh hermosas ninfas, que tengo de vivir tan envuelta en tristezas como vivo, ha puesto enemistad entre mí y el consuelo de mi mal;[16] de manera que si pensase en algún tiempo tenelle yo misma me daría la muerte. Y no os espantéis prevenirme yo deste remedio, pues no hay otro para que me deje de agraviar del sobresalto que recebí en veros en esta choza, lugar aparejado no para otra cosa sino para llorar males sin remedio. Y esto sea aviso para que cualquiera que a su tormento le esperare se salga dél, porque infortunios de amor le tienen cerrado, de manera que jamás dejan entrar aquí alguna esperanza de consuelo. Mas ¿qué ventura ha guiado tan hermosa compañía a do jamás se vio cosa que diese contento? ¿Quién pensáis que hace crecer la verde yerba desta isla y acrecentar las aguas que la cercan sino mis lágrimas? ¿Quién pensáis que menea los árboles deste hermoso valle sino la voz de mis sospiros tristes, que, inflamando el aire,[17] hacen aquello que él por sí no haría? ¿Por qué pensáis que cantan los dulces pájaros por entre las matas, cuando el dorado Febo está en toda su fuerza, sino para ayu-

[14] El nombre de *Belisa* ha sido utilizado a veces como anagrama de Isabel —piénsese, por ejemplo en Lope de Vega e Isabel de Urbina—, pero en este caso no hay datos que permitan avalar tal hipótesis.

[15] La exclamación de Belisa encierra una sustanciosa prolepsis o anticipación narrativa, que pone al lector al corriente del carácter trágico, con muertes incluidas, de su historia amorosa.

[16] «...lo normal en el XVI es que cuando *entre* lleva dos términos y uno o los dos son pronombres éstos tengan forma de complemento y no de sujeto» (Moreno Báez).

[17] *inflamando el aire*: porque, de acuerdo con las ideas médicas de la época, los suspiros nacen de la excesiva acumulación de calor en el corazón, causada por alguna pasión o afecto violento.

dar a llorar mis desventuras? ¿A qué pensáis que las temerosas fieras salen al verde prado sino a oír mis continuas quejas?[18] ¡Ay, hermosas ninfas! No quiera Dios que os haya traído a este lugar vuestra fortuna para lo que yo vine a él, porque cierto parece, según lo que en él paso, no habelle hecho naturaleza para otra cosa sino para que en él pasen su triste vida los incurables de amor. Por eso, si alguno de vosotros lo es, nó pase más adelante; y, si no lo es, váyase presto de aquí, que no sería mucho que la naturaleza del lugar le hiciese fuerza.[19]

Con tantas lágrimas decía esto la hermosa pastora que no había ninguno de los que allí estaban que las suyas detener pudiese. Todos estaban espantados de ver el espíritu que con el rostro y movimientos daba a lo que decía,[20] que cierto bien parecían sus palabras salidas del alma, y no se sufría menos que esto, porque el triste suceso de sus amores quitaba la sospecha de ser fingido lo que mostraba.[21] Y la hermosa Dórida le habló desta manera:

—Hermosa pastora: ¿qué causa ha sido la que tu gran hermosura ha puesto en tal extremo? ¿Qué mal tan extraño te pudo hacer amor que haya sido parte para tantas lágrimas, acompañadas de tan triste e tan sola vida como en este lugar debes hacer? Mas ¿qué pregunto yo, pues en verte quejosa de amor me dices más de lo que yo preguntarte puedo? Quesístete asegurar cuando aquí

18 Aunque *temerosas* puede significar tanto 'que causan temor' como 'medrosas', parece más probable lo primero por ser bestias salvajes (*fieras*) los animales que, como en el mito de Orfeo, acuden a escuchar los lamentos de Belisa.

19 'no sería extraño que la naturaleza del lugar lo convirtiese contra su voluntad en un enfermo de amor'.

Frente al palacio de Felicia (libro IV), en el que los enamorados podrán encontrar remedio a sus penas, la isla de Belisa es un espacio plenamente consagrado a la tristeza y las lágrimas. La exaltada melancolía del personaje, no muy distante a ciertos tonos de la poesía religiosa de Montemayor, adopta como cauce idóneo de expresión la *falacia patética*, consistente en dotar a la naturaleza de la capacidad de sentir y compartir sentimientos humanos. La eficacia del recurso, que es en realidad un rasgo del bucolismo como modalidad literaria, se acrecienta en el pasaje con el uso de la interrogación retórica y cierto desorden discursivo —así la frase «Mas ¿qué ventura ha guiado...?» parece enlazar luego con «¡Ay, hermosas ninfas! No quiera Dios...».○

20 *espíritu*: 'fuerza expresiva'.

21 *y no se sufría menos que esto*: 'lo menos que podían hacer era pasmarse'.

La observación del narrador sobre Belisa parece a primera vista fuera de lugar: ¿por qué había de ser fingido el sentimiento manifestado por la pastora? El desarrollo de la narración vendrá, sin embargo, a poner en claro que la historia de Belisa tiene mucho que ver con los engaños ocasionados por una verdad aparente.

entramos de que nadie te consolase; no te pongo culpa, que oficio es de personas tristes no solamente aborrecer al consuelo, mas aun a quien piensa que por alguna vía puede dársele. Decir que yo podría darle a tu mal ¿qué aprovecha, si él mismo no te da licencia que me creas? Decir que te aproveches de tu juicio y discreción, bien sé que no lo tienes tan libre que puedas hacello. Pues ¿qué podría yo hacer para darte algún alivio si tu determinación me ha de salir al encuentro? [22] De una cosa puedes estar certificada [23] y es que no habría remedio en la vida para que la tuya no fuese tan triste que yo dejase de dártele, si en mi mano fuese. Y, si esta voluntad alguna cosa merece, yo te pido, de parte de los que presentes están y de la mía, la causa de tu mal nos cuentes, porque algunos de los que en mi compañía vienen están con tan gran necesidad de remedio y los tiene amor en tanto estrecho que si la fortuna no los socorre no sé qué será de sus vidas.[24]

La pastora, que desta manera vio hablar a la hermosa Dórida, saliéndose de la choza y tomándola por la mano la llevó cerca de una fuente que en un verde pradecillo estaba, no muy apartado de allí. Y las ninfas y los pastores se fueron tras ellas y juntos se asentaron en torno de la fuente, habiendo el dorado Febo dado fin a su jornada y la nocturna Diana principio a la suya con tanta claridad como si en medio día fuera.[25] Y estando de la manera que habéis oído, la hermosa pastora le comenzó a decir lo que oiréis:

—Al tiempo, oh hermosas ninfas de la casta diosa,[26] que yo estaba libre de amor, oí decir una cosa de que depués me desengañó la experiencia, hallándola muy al revés de lo que me certificaban. Decíanme que no había mal que decillo no fuese algún alivio para el que lo padecía, y hallo que no hay cosa que más mi desventura acreciente que pasalla por la memoria y contalla a quien libre de ella se ve, porque, si yo otra cosa entendiese, no me atrevería a contaros la historia de mis males; pero pues que es verdad que contárosla no será causa alguna de consuelo a mi desconsuelo,

[22] *salir al encuentro*: 'hacer frente'.

[23] *certificada*: 'segura'.

[24] *en tanto estrecho*: 'en tal apretura y peligro'. Es frase proverbial.○

[25] El ambiente nocturno en el que se enmarca la narración de Belisa, más bien extraño a las convenciones del bucolismo clásico, está en consonancia con el carácter trágico y misterioso de la propia historia.○

[26] *la casta diosa* es, naturalmente, Diana. Como el texto no dice nada de que las ninfas hayan hablado a Belisa de su dedicación a tal diosa, habrá que entender que la pastora ha podido deducirlo por la apariencia de sus visitantes.

que son las dos cosas que de mí son más aborrecidas,[27] estad atentas y oiréis el más desastrado caso que jamás en amor ha sucedido.[28]

»No muy lejos deste valle, hacia la parte donde el sol se pone, está un aldea en medio de una floresta, cerca de dos ríos que con sus aguas riegan los árboles amenos, cuya espesura es tanta que desde una casa la otra no se parece.[29] Cada una dellas tiene su término redondo,[30] adonde los jardines en verano se visten de olorosas flores, demás de la abundancia de la hortaliza que allí la naturaleza produce, ayudada de la industria de los moradores,[31] los cuales son de los que en la gran España llaman libres[32] por el antigüedad de sus casas y linajes. En este lugar nació la desdichada Belisa, que este nombre saqué de la pila, adonde pluguiera a Dios dejara el ánima.[33] Aquí, pues, vivía un pastor de los prin-

[27] Belisa aborrece la pena que soporta, pero a la vez su conciencia de culpa le impide admitir ningún tipo de consuelo.

El pasaje pudiera ser eco de unos versos de Garcilaso, égloga II, 138-142 y 155-160, ya que en ellos se desarrolla un concepto similar: para Albanio como para Belisa, contar el mal no es ocasión de aliviarlo sino de acrecentarlo.○

[28] La historia de Belisa cuenta un doble enamoramiento ocasionado por una circunstancia tópica: Arsenio, hombre viudo, se vale de las dotes poéticas y musicales de su hijo Arsileo para conseguir el amor de Belisa; la inexperta pastora, habiéndose percatado de ello, pone su amor en el hijo (aunque sin dejar de sentir aprecio por el padre) y logra ser correspondida. Estos amores tendrán un final trágico, la muerte de los dos enamorados, cuando Arsenio descubra que la pastora tiene otro pretendiente. Belisa entonces abandona la aldea y se instala en la isla a vivir su penitencia de amor. El caso de Belisa representa, pues, un grado de desdicha amorosa superior a la de Selvagia o Felismena, dado que la persona a quien ama ya ha fallecido (pero esta situación sufrirá un vuelco imprevisto en el libro V).

Aunque no deriva directamente de ningún modelo, la historia de Belisa presenta analogías con la leyenda de Fedra. Una mujer se enamora de su hijastro y al no ser correspondida lo calumnia de intento de seducción: el joven es castigado; y con la de Píramo y Tisbe: dos jóvenes enamorados conciertan una cita nocturna y se suicidan uno tras otro como consecuencia de un error fatal.○

[29] Aunque el texto no precisa la localización de la historia, se suele interpretar que ésta se desarrolla en una aldea o pueblo castellano de las tierras limítrofes con la raya portuguesa.

[30] *término redondo*: 'terrenos en torno de una casa que son propiedad del mismo dueño'.

[31] *industria*: 'ingenio'. Naturaleza y artificio humano se conjugan, pues, para hacer de la comarca un lugar deleitoso. Compárese, con intención similar, la descripción de los alrededores de Coimbra al inicio del libro VII.○

[32] *libres*: «...aquí quiere decir 'hidalgos', por estar, como tales, libres de impuestos» (Moreno Báez).○

[33] La ferviente súplica o deprecación de Belisa parece variación sobre el modelo bíblico que proporciona uno de los lamentos de Job (3, 11).

cipales en hacienda y linaje que en toda esta provincia se hallaba, cuyo nombre era Arsenio, el cual fue casado con una zagala y la más hermosa de su tiempo. Mas la presurosa muerte, o porque los hados lo permitieron o por evitar otras muchas que su hermosura pudiera causar, le cortó el hilo de la vida pocos años después de casada. Fue tanto lo que Arsenio sintió la muerte de su amada Florinda que estuvo muy cerca de perder la vida, pero consolábase con un hijo que le quedaba, llamado Arsileo, cuya hermosura fue tanta que competía con la de Florinda, su madre.[34] Y con todo eso Arsenio vivía la más sola y triste vida que nadie podría imaginar. Pues viendo a su hijo ya en edad convenible[35] para ponelle en algún ejercicio virtuoso, teniendo entendido que la ociosidad en los mozos es maestra de vicios y enemiga de virtud,[36] determinó envialle a la academia salmantina con intención que se ejercitase en aprender lo que a los hombres sube a mayor grado que de hombres.[37] Y así lo puso por obra. Pues siendo ya quince años pasados que su mujer era muerta, saliendo yo un día con otras vecinas a un mercado que en nuestro lugar se hacía, el desdichado de Arsenio me vio, y por su mal, y aun por el mío y de su desdichado hijo. Esta vista causó en él tan grande amor como de allí adelante se pareció; y esto me dio él a entender muchas veces, que ahora en el campo, yendo a llevar de comer a los pastores, ahora yendo con mis paños al río, ahora por agua a la fuente, se hacía encontradizo conmigo. Yo, que de amores aquel tiempo sabía poco, aunque por oídas alcanzase alguna cosa de sus desvariados efectos, unas veces hacía que no lo entendía, otras veces

[34] Que Arsileo haya heredado la belleza de su madre es indicio, por lo menos así lo percibe Belisa, de futuras desgracias, ya que el texto ha dicho poco antes, como posible explicación de la prematura muerte de Florinda, que pudo ser «...por evitar otras muchas que su hermosura pudiera causar».

Florinda tiene como raíz un nombre de significado próximo al mundo pastoril, *Flora*. En *Arsenio* y *Arsileo* puede reconocerse el étimo griego *arsen* ('viril', 'masculino').○

[35] *convenible*: 'conveniente'.

[36] Es la misma idea proverbial que, en el libro II, sirvió de argumento al padre de don Felis para mandar a su hijo a la corte.

[37] La *academia salmantina* es, naturalmente, la Universidad de Salamanca. Eso que con cuidado circunloquio denomina Belisa *lo que a los hombres sube a mayor grado que de hombres* debe ser el estudio de las artes y disciplinas de humanidades, interpretación que se refuerza más abajo cuando se nos informa de que Arsileo era especialmente experto en la música y poesía. La figura del pastor o aldeano universitario reaparece en la *Galatea* cervantina.○

lo echaba en burlas, otras me enojaba de vello tan importuno. Mas ni mis palabras bastaban a defenderme dél ni el grande amor que él me tenía le daba lugar a dejar de seguirme; y desta manera se pasaron más de cuatro años que ni él dejaba su porfía ni yo podía acabar conmigo[38] de dalle el más pequeño favor de la vida. A este tiempo vino el desdichado de su hijo Arsileo del estudio,[39] el cual, entre otras ciencias que había estudiado, había florecido de tal manera en la poesía y en la música que a todos los de su tiempo hacía ventaja. Su padre se alegró tanto con él que no hay quien lo pueda encarecer; y con gran razón, porque Arsileo era tal que no sólo de su padre, que como a hijo debía amalle, mas de todos los del mundo merecía ser amado. Y así en nuestro lugar era tan querido de los principales dél y del común[40] que no se trataba entre ellos sino de la discreción, gracia, gentileza[41] y otras buenas partes de que su mocedad era adornada. Arsenio se encubría de su hijo de manera que por ninguna vía pudiese entender sus amores; y aunque Arsileo algún día le viese triste, nunca echó de ver la causa, mas antes pensaba que eran reliquias que de la muerte de su madre le habían quedado. Pues deseando Arsenio, como su hijo fuese tan excelente poeta, de haber de su mano una carta para enviarme, y por hacerlo de manera que él no sintiese para quién era, tomó por remedio descubrirse a un grande amigo suyo, natural de nuestro pueblo, llamado Argasto,[42] rogándole muy encarecidamente, como cosa que para sí había menester, pidiese a su hijo Arsileo una carta hecha de su mano, y que le dijese que era para enviar lejos de allí, a una pastora a quien servía y no le quería aceptar por suyo. Y así le dijo otras cosas que en la carta había de decir, de las que más hacían a su propósito. Ergasto puso tan buena diligencia en lo que le rogó que hubo de Arsileo la carta, importunado de sus ruegos, de la misma manera que el otro pastor se la pidió. Pues como Arsenio la hubiese[43]

[38] 'ni yo podía persuadirme'.

[39] *estudio*: 'universidad'.

[40] *común*: 'la gente corriente', por oposición a *los principales*.

[41] La *gentileza* abarca aquí cualidades tanto físicas ('buena presencia') como morales ('cortesanía').

[42] *Argasto* puede ser variante de *Ergasto*, nombre pastoril que aparece en Sannazaro; de hecho, poco más abajo encontramos en la *princeps Ergasto*. No unifico ambas lecturas porque no son raras tales oscilaciones en el nombre de un personaje novelesco. Se ha sugerido que con *Argasto* quiso Montemayor hacer un anagrama de *Astorga*.○

[43] *hubiese*: 'consiguiese'.

muy al propósito de lo que él deseaba, tuvo manera como viniese a mis manos, y por ciertos medios que de su parte hubo yo la recebí, aunque contra mi voluntad. Y vi que decía desta manera:

CARTA DE ARSENIO[44]

Pastora, cuya ventura
Dios quiera que sea tal
que no venga a emplear mal
tanta gracia y hermosura;[45]
y cuyos mansos corderos
y ovejuelas almagradas[46]
veas crecer a manadas
por cima destos oteros:[47]

Oye a un pastor desdichado,
tan enemigo de sí
cuanto en perderse por ti
se halla bien empleado.
Vuelve tus sordos oídos,
ablanda tu condición
y pon ya ese corazón
en manos de los sentidos.

Vuelve esos crueles ojos
a este pastor desdichado,
descuídate del ganado,

[44] La composición consta de 168 versos agrupados en coplas castellanas, esto es, estrofas formadas por dos redondillas que son independientes tanto por la rima como por la construcción sintáctica (abba:cddc). Desde el punto de vista genérico es una carta de amores, género arraigado en la poesía española desde el siglo XV y ampliamente cultivado, con arreglo a diversos modelos, en el Siglo de Oro. En ella Arsenio, a la vez que expone sus quejas amorosas, hace un retrato de Belisa como joven inexperta y le advierte que por ello mismo puede convertirse en presa fácil para el amor.°

[45] *emplear mal*: 'darle un destino amoroso inadecuado'.

[46] *almagradas*: 'marcadas con almagre'. No se trataba meramente de un signo para el reconocimiento del rebaño, sino también de una señal de buen augurio, lo que ciertamente cuadra con el contexto de la estrofa.

[47] *a manadas*: 'abundantemente'; *por cima de*: 'por encima de'.

Se produce en la frase un cambio anómalo de perspectiva que puede explicarse como anacoluto (paso de la tercera persona, *cuyos*, a la segunda, *veas*), si es que no hay error en el texto: *veas* por *vea*.

piensa un poco en mis enojos.
Haz ora algún movimiento,
y deja el pensar en ál,[48]
no de remediar mi mal,
mas de ver cómo lo siento.

¿Cuántas veces has venido
al campo con tu ganado
y cuántas veces al prado
los corderos has traído
que no te diga el dolor
que por ti me vuelve loco?
Mas váleme esto tan poco
que encubrillo es lo mejor.

¿Con qué palabras diré
lo que por tu causa siento,
o con qué conocimiento
se conocerá mi fe?[49]
¿Qué sentido bastará,
aunque yo mejor lo diga,
para sentir la fatiga
que a tu causa amor me da?[50]

¿Por qué te escondes de mí,
pues conoces claramente
que estoy, cuando estoy presente,
muy más absente de ti?
Cuanto a mí por suspenderme
estando adonde tú estés,
cuanto a ti porque me ves
y estás muy lejos de verme.[51]

[48] *ál*: 'otra cosa'. Fue voz muy común en el período medieval, pero su uso fue decreciendo desde principios del XVI.

[49] 'de qué manera me será reconocida o agradecida mi fe'.

[50] La rima *diga/fatiga* estaba muy generalizada en la poesía amorosa por su asociación con un estribillo muy divulgado: «De la dulce mi enemiga / nace un mal que al alma hiere, / y por más tormento quiere / que se sienta y no se diga». De todo ello se burla Góngora en su letrilla «Manda Amor en su fatiga / que se sienta y no se diga; / pero a mí más contenta / que se diga y no se sienta».[C]

[51] Montemayor recrea un concepto muy trillado de la poesía amorosa: el enamorado se siente más lejos de su

Sábesme tan bien mostrar,
cuando engañarme pretendes,
al revés de lo que entiendes,
que al fin me dejo engañar.
Mira si hay que querer más
o hay de amor más fundamento
que vivir mi entendimiento
con lo que a entender le das.

Mira el extremo en que estó,[52]
viendo mi bien tan dudoso,
que vengo a ser envidioso
de cosas menos que yo.[53]
Al ave que lleva el viento,
al pece en la tempestad,[54]
por sola su libertad
daré yo mi entendimiento.[55]

Veo mil tiempos mudados
cada día y novedades;
múdanse las voluntades,
reviven los olvidados.
En toda cosa hay mudanza
y en ti no la vi jamás,
y en esto solo verás
cuán en balde es mi esperanza.

Pasabas el otro día
por el monte repastando,
sospiré imaginando[56]

amada cuanto más cerca está físicamente de ella, primero porque esa presencia tiene el poder de turbarlo y pasmarlo (*suspenderme*), segundo porque la amada sólo lo ve con los ojos corporales, pero no con los del alma.

[52] *estó* y, más abajo, *vo* alternan en el poema con *voy* y *estoy*, según las necesidades de la rima.

[53] 'cosas inferiores a mí'.

[54] *pece*: 'pez', por conservación de la *-e* final etimológica.

[55] El sentimiento de inferioridad del hombre con respecto a los demás seres naturales es un tema literario ampliamente difundido desde lo antiguo. En nuestra literatura alcanza uno de sus momentos culminantes en el monólogo «Apurar, cielos, pretendo» que Segismundo pronuncia en *La vida es sueño*, jornada primera.○

[56] «...el violento hiato de este verso es un rasgo de lusismo prosódico» (Moreno Báez).

que en ello no te ofendía.
Al sospiro alzó un cordero
la cabeza lastimado,
y arrojástele el cayado:[57]
ved qué corazón de acero.

¿No podrías, te pregunto,
tras mil años de matarme,
solo un día remediarme
o, si es mucho, un solo punto?
Hazlo por ver cómo pruebo[58]
o por ver si con favores
trato mejor los amores;
después mátame de nuevo.

Deseo mudar estado,
no de amor a desamor,
mas de dolor a dolor,
y todo en un mismo grado.
Y, aunque fuese de una suerte
el mal cuanto a la substancia,
que en sola la circunstancia
fuese más o menos fuerte.[59]

Que podría ser, señora,
que una circunstancia nueva
te diese de amor más prueba
que te he dado hasta agora;
y a quien no le duele un mal
ni ablanda un firme querer
podría quizá doler
otro que no fuese tal.[60]

[57] Es gesto tópico como manera de indicar el enojo por parte del pastor.○

[58] *pruebo*: 'salgo de la prueba', de manera que *o* significa *y* en el siguiente verso.

[59] Conviene destacar la utilización en la estrofa de un vocabulario (*substancia*, *circunstancia*) indicativo de un trasfondo cultural de carácter universitario. No sorprende que sea así en un poema que se supone compuesto al fin y al cabo por alguien que ha cursado estudios en Salamanca.○

[60] O sea: 'podría ser que Belisa se dejase conmover por algún pretendiente capaz de fingir un amor no sentido de verdad'.

Vas al río, vas al prado,
y otras veces a la fuente;
yo pienso muy deligente:
¿si es ya ida o si ha tornado?
¿Si se enojará si voy?
¿Si se burlará si quedo?[61]
Todo me lo estorba el miedo;
ved el extremo en que estoy.

A Silvia, tu gran amiga,[62]
vo a buscar medio mortal[63]
por si a dicha de mi mal
le has dicho algo me lo diga;[64]
mas como no habla en ti,
digo: ¡que esta cruda fiera
no dice a su compañera
ninguna cosa de mí!

Otras veces, acechando
de noche, te veo estar
con gracia muy singular,
mil cantarcillos cantando.
Pero buscas los peores,
pues los oyo uno a uno
y jamás te oyo ninguno
que trate cosa de amores.

Vite estar el otro día
hablando con Madalena;[65]
contábate ella su pena;
¡ojalá fuera la mía!
Pensó que de su dolor
consolaras a la triste,

[61] Ejemplo múltiple de *si* usado como conjunción que introduce una oración interrogativa con valor de principal.○

[62] *Silvia* se llamaba también otro personaje secundario del libro I; véase más arriba p. 61.

[63] *medio mortal*: 'al borde de la muerte'. *Medio* parece tener en esta construcción un valor más intenso de lo que por sí mismo indica.○

[64] *a dicha*: 'por casualidad', 'por suerte'.

[65] *Madalena* es nombre usual que contrasta con la onomástica más bien poética predominante en la historia. Viene a alinearse con los detalles de realismo aldeano que salpican todo el relato.

y riendo respondiste:
—"Es burla, no hay mal de amor".

Tú la dejaste llorando,
yo lleguéme luego allí;
quejóseme ella de ti,
respondíle sospirando:
—"No te espantes desta fiera,
porque no está su placer
en sólo ella no querer,
sino en que ninguna quiera".[66]

Otras veces te veo yo
hablar con otras zagalas:
todo es en fiestas y galas,[67]
en quién bien o mal bailó;
Fulana tiene buen aire,
Fulano es zapateador.
Si te tocan en amor
échaslo luego en donaire.[68]

Pues guarte y vive con tiento,[69]
que de amor y de ventura
no hay cosa menos segura
que el corazón más exento;
y podría ser ansí
que el crudo amor te entregase
a pastor que te tratase
como me tratas a mí.

Mas no quiera Dios que sea,
si ha de ser, a costa tuya,
y mi vida se destruya
primero que en tal te vea;

[66] Pese a los reproches que le dirigen los demás pastores, lo cierto es que Belisa no representa la figura tópica de una desamorada radicalmente opuesta al amor, sino simplemente la de alguien que no tiene la experiencia del amor. El pasaje ha dejado huella en un episodio de la historia de Teolinda, de *La Galatea* cervantina (libro I).°

[67] *galas*: 'trajes y demás arreos de fiesta'.

[68] 'Si te hablan de amor en seguida te lo tomas a broma'.

[69] *guarte*: 'guárdate'; aunque pudiera tener ya el valor de una mera interjección: 'cuidado', 'ojo'.°

que un corazón que en mi pecho
está ardiendo en fuego extraño
más temor tiene a tu daño
que respeto a su provecho.[70]

Con grandísimas muestras de tristeza y de corazón muy de veras lastimado relataba la pastora Belisa la carta de Arsenio o, por mejor decir, de Arsileo, su hijo, parando en muchos versos y diciendo algunos dellos dos veces, y a otros volviendo los ojos al cielo con una ansia que parecía que el corazón se le arrancaba. Y, prosiguiendo la historia triste de sus amores, les decía:

—Esta carta, oh hermosas ninfas, fue principio de todo el mal del triste que la compuso y fin de todo el descanso de la desdichada a quien se escribió, porque, habiéndola yo leído, por cierta diligencia que en mi sospecha me hizo poner,[71] entendí que la carta había procedido más del entendimiento del hijo que de la afición del padre. Y porque el tiempo se llegaba en que el amor me había de tomar cuenta de la poca que hasta entonces de sus efectos había hecho,[72] o porque, en fin, había de ser, yo me sentí un poco más blanda que de antes y no tan poco que no diese lugar a que amor tomase posesión de mi libertad. Y fue la mayor novedad que jamás nadie vio en amores lo que este tirano hizo en mí, pues no tan solamente me hizo amar a Arsileo, mas aun a Arsenio, su padre. Verdad es que al padre amaba yo por pagarle en esto el amor que me tenía, y al hijo por entregalle mi libertad, como desde aquella hora se la entregué. De manera que al uno amaba por no ser ingrata y al otro por no ser más en mi mano.[73] Pues como Arsenio me sintiese algo más blanda, cosa que él tantos días había que deseaba, no hubo cosa en la vida que no la hiciese por darme contento, porque los presentes eran tantos, las joyas y otras muchas cosas que a mí me pesaba verme puesta en tanta obligación. Con cada cosa que me enviaba venía un recaudo tan enamorado como él lo estaba. Yo le respondía no mostrándole señales de gran amor, ni tampoco me mostraba tan esquiva como solía; mas el amor de Arsileo cada día se arraigaba más en

[70] 'que consideración a su provecho'.

[71] 'que despertó mi sospecha'.

[72] Zeugma dilógico: 'el amor me había de pasar factura (*cuenta*) del poco caso (*cuenta*, sobreentendido) que hasta entonces había hecho de él'.

[73] 'porque no podía hacer otra cosa'.

mi corazón, y de manera me ocupaba los sentidos que no dejaba en mi ánima lugar ocioso. Sucedió, pues, que una noche del verano, estando en conversación Arsenio y Arsileo con algunos vecinos suyos, debajo de un fresno muy grande que en una plazuela estaba, de frente de mi posada, comenzó Arsenio a loar mucho el tañer y cantar de su hijo Arsileo, por dar ocasión a que los que con él estaban le rogasen que enviase por una harpa a casa y que allí tañese y cantase, porque estaba en parte que yo por fuerza había de gozar de la música. E como él lo pensó ansí le vino a suceder, porque, siendo de los presentes importunado, enviaron por la harpa y la música se comenzó. Cuando yo oí a Arsileo y sentí la melodía con que tañía, la soberana gracia con que cantaba, luego estuve al cabo de lo que podía ser, entendiendo que su padre me quería dar música y enamorarme con las gracias del hijo, y dije entre mí: —«Ay, Arsenio, que no menos te engañas en mandar a tu hijo que cante para que yo le oiga que en enviarme carta escrita de su mano. A lo menos, si lo que dello te ha de suceder tú supieses, bien podrías amonestar de hoy más a todos los enamorados que ninguno fuese osado de enamorar a su dama con gracias ajenas, porque algunas veces suele acontecer enamorarse más la dama del que tiene la gracia que del que se aprovecha de ella, no siendo suya».[74] A este tiempo el mi Arsileo, con una gracia nunca oída, comenzó a cantar estos versos:[75]

SONETO

En ese claro sol que resplandece,
en esa perfición sobre natura,
en esa alma gentil, esa figura,[76]
que alegra nuestra edad y la enriquece,

[74] Es el tradicional motivo del intermediario que sale ganador en un cortejo amoroso. Algo parecido le ocurría en la historia de Felismena a don Felis: Celia se enamoró del mensajero, Valerio.

[75] «Es un soneto correlativo ... los elementos poéticos del primer cuarteto: *sol-perfición-alma gentil-figura* se corresponden en el segundo con: *luz-rostro-piedad-hermosura*» (López Estrada y López García-Berdoy). El soneto vuelve a incidir en un concepto relativo a la visión de la dama por parte del enamorado, contraponiendo, como ya se hacía en la canción de Ismenia al final del libro I, *mirar* y *ver*. En este caso *ver* (v. 13) significa la contemplación interior, con los ojos del alma, de la imagen de la amada, mientras que *mirar* (v. 14) indica el conato o impulso de la mirada hacia la persona real.○

[76] *alma gentil* ('delicada', 'noble') es

hay luz que ciega, rostro que enmudece,[77]
pequeña piadad, gran hermosura,
palabras blandas, condición muy dura,
mirar que alegra y vista que entristece;[78]

por eso estoy, señora, retirado,[79]
por eso temo ver lo que deseo,
por eso paso el tiempo en contemplarte.[80]

¡Extraño caso, efecto no pensado,
que vea el mayor bien cuando te veo
y tema el mayor mal si vo a mirarte!

»Después que hubo cantado el soneto que os he dicho comenzó a cantar esta canción con gracia tan extremada que a todos los que lo oían tenía suspensos y a la triste de mí más presa de sus amores que nunca nadie lo estuvo:[81]

Alcé los ojos por veros,
bajélos después que os vi,
porque no hay pasar de allí[82]
ni otro bien sino quereros.

sintagma en el que resuena la veta más estilnovista del petrarquismo; *figura* tiene aquí un sentido más amplio ('apariencia externa') que el de 'cara', dado que en la correlación ya aparece el término *rostro*.

77 Es idea grata a Montemayor.○

78 Es decir: la mirada de la amada causa, por su hermosura, alegría, pero el enamorado se entristece cuando la ve porque percibe lo imposible de su pretensión.

79 *retirado*: 'apartado', con un matiz casi religioso (véase nota siguiente).

80 No se trata de la visión física, sino de la contemplación de la amada con los ojos del alma; «...*contemplar* y *contemplación* son cultismos procedentes del lenguaje religioso ... Aplicado a la mujer, había sido empleado por Castiglione en su *Cortesano* y penetra en la lírica platonizante, como aquí, indicando esta visión superior» (López Estrada y López García-Berdoy).

81 La composición sigue el esquema de la canción trovadoresca. El tema sigue siendo la fenomenología amorosa de la visión y la contemplación interior de la amada. El concepto predominante es, sin embargo, el de que, en comparación con la mujer cantada, la hermosura de las demás es como un borrador o anticipo imperfecto. Se percibe ahí la noción de *figura*, que permitía en la exégesis bíblica poner en relación el Antiguo con el Nuevo Testamento.□○

82 Es decir: ver a la amada es la máxima esperanza que puede albergar el enamorado.

¿Qué más gloria que miraros,
si os entiende el que os miró? [83]
Porque nadie os entendió
que canse de contemplaros.
Y aunque no pueda entenderos
como yo no os entendí,[84]
estará fuera de sí,
cuando no muera por veros.

Si mi pluma otras loaba
ensayóse en lo menor,
pues todas son borrador
de lo que en vos trasladaba.[85]
Y, si antes de quereros,
por otra alguna escrebí,
creed que no es porque la vi,
mas porque esperaba veros.

Mostróse en vos tan sutil
naturaleza y tan diestra,
que una sola fación vuestra
hará hermosas cien mil.[86]
La que llega a pareceros
en lo menos que en vos vi
no puede pasar de allí
ni el que os mira sin quereros.

Quien ve cuál os hizo Dios,
y ve otra muy hermosa,
parece que ve una cosa
que en algo quiso ser vos;
mas si os ve como ha de veros
y como, señora, os vi,

[83] *entender* significa aquí 'llegar a la aprehensión de la belleza espiritual'.○

[84] 'Y aunque el que os mire no llegue a entendernos tanto como o hasta el punto que yo os entendí'. El adverbio de negación podía tomar un valor puramente pleonástico en frases de valor comparativo.

[85] *trasladaba*: 'ponía en limpio'.

[86] Montemayor le da ahora la vuelta a un concepto que ha utilizado antes: si Diana era la suma de perfecciones repartidas entre muchas, ahora resulta que uno solo de los rasgos de Belisa bastaría para hacer hermosas a incontables mujeres. Al fondo, en ambos casos, la idea de la dama como «obra maestra de Dios».

no hay comparación allí
ni gloria sino quereros.

»No fue sólo esto lo que Arsileo aquella noche al son de su harpa cantó, que así como Orfeo, al tiempo que fue en demanda de su ninfa Erúdice,[87] con el suave canto enterneció las furias infernales, suspendiendo por gran espacio la pena de los dañados,[88] así el malogrado mancebo Arsileo suspendía y ablandaba, no solamente los corazones de los que presentes estaban, mas aun a la desdichada Belisa,[89] que desde una azotea alta de mi posada le estaba con grande atención oyendo. Y así agradaba al cielo, estrellas y a la clara luna, que entonces en su vigor y fuerza estaba, que en cualquiera parte que yo entonces ponía los ojos parece que me amonestaba que le quisiese más que a mi vida.[90] Mas no era menester amonestármelo nadie, porque si yo entonces de todo el mundo fuera señora, me parecía muy poco para ser suya.[91] Y desde allí propuse de tenelle encubierta esta voluntad lo menos que yo pudiese. Toda aquella noche estuve pensando el modo que ternía en descubrille mi mal de suerte que la vergüenza no recibiese daño, aunque, cuando éste no hallara, no me estorbara el de la muerte.[92] Y como, cuando ella ha de venir, las ocasiones tengan tan gran cuidado de quitar los medios que podrían impedilla, el otro día adelante con otras doncellas, mis vecinas, me fue forzado ir a un bosque espeso, en medio del cual había una clara fuente, adonde las más de las siestas llevábamos las vacas, así por-

[87] *demanda*: 'busca'. La forma *Erúdice*, usada ya en el castellano medieval, pudiera ser una corrupción popular de *Eurídice*.○

[88] Cuando Orfeo descendió, según el relato mítico, a los infiernos para rescatar a Eurídice, su música fue capaz de mover a compasión (*enterneció*) a los habitantes del ultramundo y dejó en suspenso los tormentos de los condenados (*dañados*).○

[89] El nombrarse a sí misma en tercera persona, recurso que ya aparecía en boca de Felismena, puede indicar ahora que el personaje ha sufrido, como consecuencia de su historia amorosa, una transformación tal que se siente diferente de quien era.

[90] Es decir: 'el canto de Arsileo era tan grato a los astros... que cualquiera de ellos que yo mirase me invitaba a amarlo'. El encanto órfico de la música de Arsileo llegaba, pues, por medio de los elementos naturales hasta Belisa y la enamoraba. Se confirma así que el de Belisa es un enamoramiento *de oídas*, que no de vista.○

[91] 'en comparación con ser suya'.

[92] Es decir: en caso de no encontrar el modo o medio de manifestar su mal, la vergüenza no impediría a Belisa el daño de la muerte.

que allí paciesen como para que, venida la saborosa y fresca tarde,[93] cogiésemos la leche de aquel día siguiente, con que las mantecas, natas y quesos se habían de hacer.[94] Pues estando yo y mis compañeras asentadas en torno de la fuente, y nuestras vacas echadas a la sombra de los umbrosos y silvestres árboles de aquel soto, lamiendo los pequeñuelos becerrillos que juntos a ellas estaban tendidos,[95] una de aquellas amigas mías, bien descuidada del amor que entonces a mí me hacía la guerra, me importunó, so pena de jamás ser hecha cosa de que yo gustase, que tuviese por bien de entretener el tiempo cantando una canción. Poco me valieron excusas ni decilles que los tiempos y ocasiones no eran todos unos para que dejase de hacer lo que con tan grande instancia me rogaban.[96] Y, al son de una zampoña que la una dellas comenzó a tañer, yo triste comencé a cantar estos versos:[97]

Pasaba Amor, su arco desarmado,
los ojos bajos, blando y muy modesto;
dejábame ya atrás muy descuidado.

¡Cuán poco espacio pude gozar esto!
Fortuna, de envidiosa, dijo luego:
—“Teneos, Amor.[98] ¿Por qué pasáis tan presto?”.

Volvió de presto a mí el niño ciego
muy enojado en verse reprehendido,
que no hay reprehensión do está su fuego.[99]

Estaba ciego Amor, mas bien me vido;[100]
tan ciego le vea yo que a nadie vea,
que así cegó mi alma y mi sentido.

93 *saborosa*: ‘sabrosa’, forma etimológica usada en el castellano medieval. En este caso pudiera ser un lusismo.○

94 Es la única mención que se hace en todo el texto de esta actividad aldeana y pastoril.

95 Si no es errata por *junto*, *juntos* mantiene aquí su valor adjetival.

96 *los tiempos y ocasiones no eran todos unos*: ‘las circunstancias habían cambiado’. La frase parece eco de alguna expresión proverbial.

97 Belisa canta unos tercetos encadenados en los que lamenta haber perdido su libertad a manos del Amor y la Fortuna, lo que le lleva a contraponer su felicidad pasada con los males presentes. El poema, que alcanzó importante difusión al margen de *La Diana*, arranca con el tópico de representar a Cupido *descuidado* y olvidado (casi siempre sólo en apariencia) de su tarea de enamorar corazones.○

98 *Teneos*: ‘¡alto!’.

99 Parece significar: ‘que el Amor no tolera reproches’.

100 Es paradoja tópica.

Vengada me vea yo de quien desea
a todos tanto mal que no consiente
un solo corazón que libre sea.

El arco armó el traidor muy brevemente,
no me tiró con jara enherbolada,
que luego puso en él su flecha ardiente.[101]

Tomóme la Fortuna desarmada,
que nunca suele Amor hacer su hecho
sino en la más exenta y descuidada.

Rompió con su saeta un duro pecho,
rompió una libertad jamás sujeta,
quedé rendida y él muy satisfecho.

¡Ay, vida libre, sola y muy quieta!
¡Ay, prado visto con tan libres ojos!
¡Mal haya Amor, su arco y su saeta!

Seguid Amor, seguilde sus antojos;[102]
vení de un gran descuido a un gran cuidado,
pasad de un gran descanso a mil enojos;

veréis cuál queda un corazón cuitado
que no ha mucho que estuvo sin sospecha
de ser de un tal tirano sojuzgado.

¡Ay, alma mía, en lágrimas deshecha!
Sabed sufrir, pues que mirar supistes.
Mas si Fortuna quiso ¿qué aprovecha?

Ay, tristes ojos, si el llamaros tristes
no ofende en cosa alguna el que mirastes;
¿dó está mi libertad, dó la pusistes?[103]

[101] *enherbolada*: 'emponzoñada', porque *yerbas* significaba 'veneno'. Belisa hubiera preferido que Amor le hubiese disparado para matarla, y no para enamorarla. La contraposición hace caso omiso, sin embargo, del lugar común consistente en considerar las saetas de amor como ponzoñosas.

[102] Puede haber *a* embebida en *Amor*. El verso es irónico, claro está.

[103] Este verso se asemeja bastante a uno de Garcilaso, égloga I, 130: «Tu quebrantada fe ¿dó la pusiste?».

Ay, prados, bosques, selvas que criastes
tan libre corazón como era el mío:
¿por qué tan grave mal no le estorbastes?

Oh, apresurado arroyo y claro río,
adonde beber suele mi ganado
invierno, primavera, otoño, estío:

¿por qué me has puesto, di, a mal recado,[104]
pues solo en ti ponía mis amores
y en este valle ameno y verde prado?

Aquí burlaba yo de mil pastores,
que burlarán de mí cuando supieren
que a exprimentar comienzo sus dolores.[105]

No son males de amor los que me hieren,
que, a ser de solo amor, pasallos hía,
como otros mil que, en fin, de amores mueren.

Fortuna es quien me aflige y me desvía
los medios, los caminos y ocasiones
para poder mostrar la pena mía.

¿Cómo podrá quien causa mis pasiones,
si no las sabe, dar remedio a ellas?
Mas no hay amor do faltan sinrazones.

¡A cuánto mal Fortuna trae aquellas
que hace amar, pues no hay quien no le enfade,[106]
ni mar ni tierra, luna, sol ni estrellas.

Sino a quien ama, no hay cosa que agrade;[107]
todo es así y así fui yo mezquina,
a quien el tiempo estorba y persuade.[108]

[104] 'me has puesto en situación difícil o comprometida'. Parece variante de la frase *poner a buen reca(u)do*.○

[105] *exprimentar*: 'experimentar'. La síncopa es necesaria por razones métricas.○

[106] 'pues no hay cosa que no les canse o moleste'.

[107] El enamorado no encuentra placer o satisfacción en otra cosa sino en la persona a la que ama. La construcción de *agradar* como verbo transitivo se documenta en otros textos de la época.○

[108] Es decir: 'éstos son los consabidos efectos del amor, que también me han alcanzado a mí, desdichada, a quien el tiempo impide el remedio y a la vez incita a buscarlo'.

Cesad, mis versos, ya, que Amor se indigna
en ver cuán presto de él me estoy quejando,
y pido ya en mis males medicina.

Quejad, mas ha de ser de cuando en cuando;
ahora callad vos, pues veis que callo;
y cuando veis que Amor se va enfadando
cesad, que no es remedio el enfadallo.

A las ninfas y pastores parecieron muy bien los versos de la pastora Belisa, la cual con muchas lágrimas decía, prosiguiendo la historia de sus males:

—No estaba muy lejos de allí Arsileo cuando yo estos versos cantaba, que, habiendo aquel día salido a caza[109] y estando en lo más espeso del bosque pasando la siesta, parece que nos oyó, y, como hombre aficionado a la música, se fue su paso a paso entre una espesura de árboles, que junto a la fuente estaban, porque de allí mejor nos pudiese oír. Pues habiendo cesado nuestra música, él se vino a la fuente, cosa de que no poco sobresalto recebí; y esto no es de maravillar, porque de la misma manera se sobresalta un corazón enamorado con un súbito contentamiento que con una tristeza no pensada. Él se llegó donde estábamos sentadas y nos saludó con todo el comedimiento posible y con toda la buena crianza que se puede imaginar, que verdaderamente, hermosas ninfas, cuando me paro a pensar la discreción, gracia y gentileza del sin ventura Arsileo[110] no me parece que fueron su hado y mi fortuna causa de que la muerte me lo quitase tan presto delante los ojos; mas antes fue no merecer el mundo gozar más tiempo de un mozo a quien la naturaleza había dotado de tantas y tan buenas partes.[111] Después que, como digo, nos hubo saludado, y tuvo licencia de nosotras, la cual muy comedidamente nos pidió, para pasar la siesta en nuestra compañía, puso los ojos en mí, que no debiera, y quedó tan preso de mis amores como después se pareció en los señales con que manifestaba su mal.[112]

[109] El motivo de la caza encaja bien con el ambiente aldeano de la historia. Por otra parte, es recurso folclórico habitual para dar inicio a una aventura que, como en este caso, puede ser amorosa.

[110] La frase trae a la memoria un conocido verso de Garcilaso, soneto I: «Cuando me paro a contemplar mi estado».

[111] La afirmación tiene todo el aire de constituir un tópico consolatorio, propio de los elogios fúnebres.

[112] El uso de *señal* como masculino puede ser otro caso de lusismo.[C]

Desdichada de mí, que no hube menester yo miralle para querelle, que tan presa de sus amores estaba antes que le viese como él estuvo después de haberme visto.[113] Mas con todo eso alcé los ojos para miralle al tiempo que alzaba los suyos para verme, cosa que cada uno quisiera dejar de haber hecho: yo porque la vergüenza me castigó y él porque el temor no le dejó sin castigo. Y para disimular su nuevo mal comenzó a hablarme en cosas bien diferentes de las que él me quisiera decir. Yo le respondí a algunas dellas, pero más cuidado tenía yo entonces de mirar si en los movimientos del rostro o en la blandura de las palabras mostraba señales de amor que en respondelle a lo que me preguntaba. Así deseaba yo entonces velle sospirar por me confirmar en mi sospecha como si no le quisiera más que a mí. Y al fin no deseaba ver en él alguna señal que no la viese, pues lo que con la lengua allí no me pudo decir con los ojos me lo dio bien a entender. Estando en esto, las dos pastoras que conmigo estaban se levantaron a ordeñar sus vacas. Yo les rogué que me excusasen el trabajo con las mías, porque no me sentía buena, y no fue menester rogárselo más ni a Arsileo mayor ocasión para decirme su mal. Y no sé si se engañó imaginando la ocasión por que yo quería estar sin compañía, pero sé que determinó de aprovecharse de ella. Las pastoras andaban ocupadas con sus vacas, atándoles sus mansos becerrillos a los pies y dejándose ellas engañar de la industria humana, como Arsileo, también nuevamente preso de amor, se dejaba ligar de manera que otro que la presurosa muerte no pudiera dalle libertad.[114] Pues viendo yo claramente que cuatro o cinco veces había cometido el hablar e le había salido en vano su come-

[113] El pasaje confronta los dos tipos posibles de enamoramiento, el *de vista*, que es el canónico desde los trovadores provenzales, y el *de oídas*, más bien anómalo y excepcional. Aunque conviene precisar que el enamoramiento de Belisa no ha sido causado sólo por la fama de Arsileo, sino sobre todo por haber escuchado su música. Como trasfondo de la cuestión subyace la fiabilidad de uno y otro sentido: el lector ha de poner en relación el verdadero amor de oídas que siente Belisa con el engaño que sufre luego cuando cree lo que sus ojos le dicen sobre la muerte de Arsileo.○

[114] *ligar*: 'atar', y también 'engañar': el lazo de amor es engañoso.

La rústica comparación, deliberadamente vaga, entre los becerrillos atados a los pies de las vacas (para que éstas se dejasen mejor ordeñar) y Arsileo, recién (*nuevamente*) atado por el amor a Belisa, cuadra bien con el decoro estilístico exigido por el género pastoril.

timiento,[115] porque el miedo de enojarme se le había puesto delante, quise hablarle en otro propósito, aunque no tan lejos del suyo que no pudiese sin salir dél decirme lo que deseaba; y así le dije:[116] —«Arsileo: ¿hállaste bien en esta tierra? Que según en la que hasta agora has estado habrá sido el entretenimiento y conversación diferente del nuestro, extraño te debes hallar en ella». Él entonces me respondió: —«No tengo tanto poder en mí ni tiene tanta libertad mi entendimiento que pueda responder a esa pregunta». Y mudándole el propósito, por mostralle el camino con las ocasiones, le volví a decir: —«Hanme dicho que hay por allá muy hermosas pastoras[117] y, si esto es así, cuán mal te debemos parecer las de por acá». —«De mal conocimiento sería yo», respondió Arsileo, «si tal confesase; que, puesto caso que allá las haya tan hermosas como te han dicho, acá las hay tan aventajadas como yo las he visto.» —«Lisonja es ésa en todo el mundo», dije yo, medio riendo; «mas con todo eso no me pesa que las naturales estén tan adelante en tu opinión por ser yo una de ellas.» Arsileo respondió: —«Y aun ésa sería harto bastante causa, cuando otra no hubiese, para decir lo que digo». Así que de palabra en palabra me vino a decir lo que yo deseaba oílle, aunque por entonces no quise dárselo a entender, mas antes le rogué que atajase el paso a su pensamiento; pero recelosa que estas palabras no fuesen causa de resfriarse en el amor, como muchas veces acaece, que el desfavorecer en los principios de los amores es atajar los pasos a los que comienzan a querer bien, volví a templar el desabrimiento de mi respuesta, diciéndole: —«Y si fuere tanto el amor, oh Arsileo, que no te dé lugar a dejar de quererme, tenlo secreto, porque de los hombres de semejante discreción que la tuya es tenello, aun en las cosas que poco importan.[118] Y no te digo esto porque de una ni de otra manera te ha de aprovechar de más que

[115] *cometimiento*: 'tentativa'. Es voz portuguesa que perdura en esa lengua hasta hoy con el mismo sentido.

[116] Toda la escena parece concebida como un modelo de conversación amorosa para damas, sobre todo, y galanes principiantes. Cervantes imitó el pasaje que ahora arranca en la conversación que Teolinda y Artidoro mantienen al principio del libro segundo de *La Galatea*.

[117] La convención del género es lo que explica que Belisa llame *pastoras* a las damas de Salamanca, donde estudió Arsileo.

[118] *tenello* se refiere a *secreto* tomado ahora como sustantivo. Se trata, por tanto, de un zeugma dilógico.

de quedarte yo en obligación, si mi consejo en este caso tomares». Esto decía la lengua, mas otra cosa decían los ojos con que yo le miraba, y algún sospiro que sin mi licencia daba testimonio de lo que yo sentía. Lo cual entendiera muy bien Arsileo si el amor le diera lugar. Desta manera nos despedimos. Y después me habló muchas veces y me escribió muchas cartas y vi muchos sonetos de su mano[119] y aun las más de las noches me decía, cantando al son de su harpa, lo que yo llorando le escuchaba. Finalmente, que venimos cada uno a estar bien certificados del amor que el uno al otro tenía.[120] A este tiempo su padre Arsenio me importunaba de manera con sus recados y presentes que yo no sabía el medio que tuviese para defenderme dél. Y era la más extraña cosa que se vio jamás, pues así como se iba acrecentando el amor con el hijo, así con el padre se iba más extendiendo el afición, aunque no era todo de un metal,[121] y esto no me daba lugar a desfavorecelle ni a dejar de recebir sus recados.

»Pues viviendo yo con todo el contentamiento del mundo, viéndome tan de veras amada de Arsileo, a quien yo tanto quería, parece que la Fortuna determinó de dar fin a mis amores con el más desdichado suceso que jamás en ellos se ha visto. Y fue desta manera: que habiendo yo concertado de hablar con mi Arsileo una noche, que bien noche fue ella para mí,[122] pues nunca supe después acá qué cosa era día, concertamos que él entrase en una huerta de mi padre, e yo desde una ventana de mi aposento, que caía enfrente de un moral, donde él se podía subir por estar más cerca, nos hablaríamos.[123] Ay, desdichada de mí, que no acabo

119 *de su mano*: 'que él compuso'.

120 *venimos*, forma del perfecto fuerte con vocal etimológica.

121 *no era todo de un metal*: 'uno y otro amor no eran iguales'. Es frase proverbial.

122 La repetición de *noche* con énfasis (negativo en este caso) constituye una diáfora tópica.

123 Aunque en la tradición emblemática el *moral* es símbolo de la prudencia, aquí tiene un valor trágico similar al que recibe en la fábula de Píramo y Tisbe. En ella los dos enamorados se citan bajo una morera y allí acabarán suicidándose, primero él y luego ella, a causa de una fatal confusión; como consecuencia el árbol tiñe de negro purpúreo sus frutos. Las similitudes entre el desenlace del cuento y el que (provisionalmente) tiene la historia de Belisa son lo suficientemente importantes como para concluir que Montemayor pretendía inducir a sus lectores a establecer una conexión entre ambos relatos. El interés del lusitano por la fábula trágica de Píramo y Tisbe le llevó a escribir una versión de la misma, que fue incorporada como apéndice de *La Diana* desde la impresión de Valladolid, 1561.

de entender a qué propósito lo puse en este peligro, pues todos los días, ahora en el campo, ahora en el río, ahora en el soto, llevando a él mis vacas, ahora al tiempo que las traía a la majada, me pudiera él muy bien hablar, y me hablaba los más de los días. Mi desventura fue causa que la Fortuna se pagase del contento que hasta entonces me había dado con hacerme que toda la vida viviese sin él.[124] Pues venida la hora del concierto y del fin de sus días y principio de mi desconsuelo, vino Arsileo al tiempo y al lugar concertado, y estando los dos hablando en lo que puede considerar quien algún tiempo ha querido bien, el desventurado de Arsenio, su padre, las más de las noches me rondaba la calle, que aun si esto se me acordara, mas quitómelo mi desdicha de la memoria, no le consintiera yo ponerse en tal peligro, pero así se me olvidó como si yo no lo supiera.[125] Al fin que él acertó a venir aquella hora por allí y, sin que nosotros pudiésemos velle ni oílle, nos vio él y conoció ser yo la que a la ventana estaba; mas no entendió que era su hijo el que estaba en el moral ni aun pudo sospechar quién fuese, que ésta fue la causa principal de su mal suceso. Y fue tan grande su enojo que, sin sentido alguno, se fue a su posada, y, armando una ballesta y poniéndole una saeta muy llena de venenosa yerba, se vino al lugar donde estábamos y supo tan bien acertar a su hijo como si no lo fuera, porque la saeta le dio en el corazón y luego cayó muerto del árbol abajo, diciendo: —"¡Ay, Belisa! Cuán poco lugar me da la Fortuna para servirte como yo deseaba". Y aun esto no pudo acabar de decir. El desdichado padre, que con estas palabras conoció ser homicida de Arsileo, su hijo, dijo con una voz como de hombre desesperado:[126] —"Desdichado de mí, ¿si eres mi hijo Arsileo, que en la voz no pareces otro?".[127] Y como llegase a él y con

[124] *se pagase*: 'me tomase la paga', 'se vengase'; *sin él*: 'sin el contento' y 'sin Arsileo'.

[125] La falta de una clara conexión sintáctica entre este período y el que le precede, así como el carácter entrecortado (anacoluto, incisos) de las frases alusivas a la llegada de Arsenio son, sin duda, el reflejo estilístico de la turbación de ánimo que esos recuerdos producen todavía en Belisa. La mención del fatal olvido hace explícita la conciencia de culpa que padece el personaje.

[126] El adjetivo *desesperado* podía tener en la época un sentido más preciso del que hoy se le da: 'dispuesto a quitarse la vida'.○

[127] '¿no serás mi hijo Arsileo...?'. Se trata de una frase interrogativa introducida por *si*, semejante a otras que aparecen en la obra; por eso Arsenio se acerca a ver el rostro de Arsileo para cerciorarse de su identidad.

la luna que en el rostro le daba le devisase bien y le hallase que había expirado, dijo: —"¡Oh, cruel Belisa! Pues que el sin ventura hijo por tu causa a mis manos ha sido muerto, no es justo que el desaventurado padre quede con la vida". Y sacando su misma espada se dio por el corazón, de manera que en un punto fue muerto.[128] ¡Oh desdichado caso! ¡Oh cosa jamás oída ni vista! ¡Oh escándalo grande para los oídos que mi desdichada historia oyeren! ¡Oh desventurada Belisa, que tal pudieron ver tus ojos y no tomar el camino que padre y hijo por tu causa tomaron! No pareciera mal tu sangre mixturada con la de aquellos que tanto deseaban servirte.[129] Pues como yo mezquina vi el desaventurado caso, sin más pensar, como mujer sin sentido me salí de casa de mis padres y me vine, importunando con quejas el alto cielo e inflamando el aire con sospiros, a este triste lugar, quejándome de mi fortuna, maldiciendo la muerte, que tan en breve me había enseñado a sufrir sus tiros.[130] Adonde ha seis meses que estoy, sin haber visto ni hablado con persona alguna ni procurado verla.

Acabando la hermosa Belisa de contar su infelice historia, comenzó a llorar tan amargamente que ninguno de los que allí estaban pudieron dejar de ayudalle con sus lágrimas. Y ella prosiguiendo decía:

—Ésta es, hermosas ninfas, la triste historia de mis amores y el desdichado suceso dellos. Ved si este mal es de los que el tiempo puede curar. ¡Ay Arsileo, cuántas veces temí, sin pensar lo que temía! Mas quien a su temor no quiere creer no se espante cuando vea lo que ha temido, que bien sabía yo que no podíades dejar de encontraros y que mi alegría no había de turar más que hasta que tu padre Arsenio sintiese nuestros amores. Pluguiera a Dios que así fuera, que el mayor mal que por eso me pudiera hacer fuera desterrarte, y mal que con el tiempo se cura con poca dificultad puede sufrirse.[131] Ay Arsenio, que no me estorba la

[128] Con su propia espada y como consecuencia de un error fatal —creer que Tisbe había sido devorada por una leona— se mató también Píramo según la fábula.

[129] *mixturada*: 'mezclada'. En la versión del cuento de Píramo y Tisbe que hace Montemayor reaparece este mismo concepto cuando Tisbe se suicida.○

[130] El arco y las flechas también forman parte, junto con la tradicional guadaña, de la iconografía de la muerte.○

[131] Es idea proverbial expresada en refranes como 'Mal que espera bonanza, no es mal de importancia'.

muerte de tu hijo dolerme la tuya, que el amor que contino me mostraste, la bondad y limpieza con que me quesiste, las malas noches que a causa mía pasaste no sufre menos sino dolerme de tu desastrado fin, que ésta es la hora que yo fuera casada contigo si tu hijo a esta tierra no viniera. Decir yo que entonces no te quería bien, sería engañar el mundo, que, en fin, no hay mujer que entienda que es verdaderamente amada que no quiera poco o mucho, aunque de otra manera lo dé a entender. Ay, lengua mía: callad, que más habéis dicho de lo que os han preguntado. ¡Oh hermosas ninfas! Perdonad si os he sido importuna, que tan gran desventura como la mía no se puede contar con pocas palabras.

En cuanto la pastora contaba lo que habéis oído, Sireno, Silvano, Selvagia y la hermosa Felismena, y aun las tres ninfas fueron poca parte para oílla sin lágrimas, aunque las ninfas, como las que de amor no habían sido tocadas, sintieron, como mujeres, su mal, mas no las circunstancias dél.[132] Pues la hermosa Dórida, viendo que la desconsolada pastora no dejaba el amargo llanto, la comenzó a hablar, diciendo:

—Cesen, hermosa Belisa, tus lágrimas, pues ves el poco remedio dellas. Mira que dos ojos no bastan a llorar tan grave mal.[133] Mas ¿qué dolor puede haber que no se acabe o acabe al mismo que lo padece? Y no me tengas por tan loca que piense consolarte, mas, a lo menos, podría mostrarte el camino por donde pudieses algún poco aliviar tu pena. Y para esto te ruego que vengas en nuestra compañía, así porque no es cosa justa que tan mal gastes la vida como porque adonde te llevaremos podrás escoger la que quisieres y no habrá persona que estorballa pueda.

La pastora respondió:

—Lugar me parecía este harto conviniente[134] para llorar mi mal y acabar en él la vida, la cual, si el tiempo no me hace más agravios de los hechos, no debe ser muy larga. Mas ya que tu voluntad es ésa, no determino de salir della en solo un punto; y de hoy más podéis, hermosas ninfas, usar de la mía, según a las vuestras les pareciere.

[132] Las ninfas podían sentir la desdicha de Belisa, pero no percibían la singularidad de su lamentable experiencia.

[133] Es ponderación tópica del dolor.°

[134] *conviniente*: «...con la *e* protónica inflexionada por influjo de la yod siguiente» (Moreno Báez).

Mucho le agradecieron todos habelles concedido de irse en su compañía.[135] Y porque ya eran más de tres horas de la noche, aunque la luna era tan clara que no echaban menos el día,[136] cenaron de lo que en sus zurrones los pastores traían, y, después de haber cenado, cada uno escogió el lugar de que más se contentó para pasar lo que de la noche les quedaba. La cual los enamorados pasaron con más lágrimas que sueño y los que no lo eran reposaron del cansancio del día.

FIN DEL TERCER LIBRO

135 La construcción *conceder de* es inusual en la época. «Se trata evidentemente de la extensión analógica a *conceder* del régimen que en la lengua de Montemayor tienen *acertar, determinar, concertar* y *prometer*» (Moreno Báez).

136 *echaban menos*: 'echaban de menos'. Lusismo que vino a sustituir completamente la vieja expresión castellana «hallar menos».○

LIBRO CUARTO DE LA DIANA DE JORGE DE MONTEMAYOR[1]

Ya la estrella del alba comenzaba a dar su acostumbrado resplandor, y con su luz los dulces ruiseñores enviaban a las nubes el suave canto,[2] cuando las tres ninfas con su enamorada compañía se partieron de la isleta donde Belisa su triste vida pasaba, la cual,

[1] En este libro cuarto los pastores y ninfas llegan hasta el palacio de Felicia y allí permanecen desde el amanecer hasta el anochecer de la que es la tercera jornada en el transcurso del presente narrativo. El palacio de la sabia es un ámbito caracterizado por una belleza suntuaria y exótica por momentos, fruto de una compleja relación de alianza y competencia entre la naturaleza y el artificio. Todo ello puede traer a la mente el esplendor cortesano de la época: cabe la posibilidad, ciertamente de que lo que aquí se cuenta guarde alguna relación con las fiestas celebradas en agosto de 1548 en Bince (hoy día Bélgica) como agasajo al príncipe Felipe por parte de su tía, María de Hungría. Pero el efecto de conjunto apunta más alto, ya que sugiere una realidad más bien sobrenatural, en línea con la tradición de los castillos alegóricos y maravillosos tan frecuentes en las letras de la Edad Media y el Renacimiento. Lo mismo ocurre con Felicia, cuyos rasgos humanos y quizá históricos bajo una clave literaria (podría encarnar a la citada María de Hungría) se proyectan sobre el fondo fantástico de un personaje habitual en las obras de tema caballeresco: la maga benéfica que vela por los paladines, figura que Montemayor ha contaminado con el mago curandero del mal de amores característico del bucolismo moderno (Sannazaro, Garcilaso). Un inequívoco aire ceremonial, entre cortesano y religioso, marca tanto a las personas como las cosas que conviven en el palacio. El recinto sólo es accesible a quienes superan una prueba que mide la castidad y fidelidad amorosas. En su interior los visitantes descubren que el palacio es una Casa de la Fama cuyo centro lo constituye un templo de Diana, destinado a celebrar la hermosura y virtud de las damas españolas. Quienes acceden al palacio son recompensados según sus méritos. Así, Felismena es agasajada al poco de llegar como dama de irreprochable virtud, con lo que pronto queda claro que su posición es distinta a la de los demás personajes, preeminencia que no le exime, sin embargo, de realizar junto con ellos un recorrido que es a la vez una completísima sesión pedagógica por vía artística. Ésta comprende: 1) contemplación de un padrón celebratorio de héroes guerreros; 2) contemplación de una galería escultórica de mujeres famosas por su castidad; 3) visita al templo de Diana, cuyas paredes están adornadas con las pinturas de las damas allí admitidas, y audición del

[2] la *estrella del alba*: 'el lucero del alba'; es el planeta Venus.

La descripción del alba es con frecuencia manera tópica de dar inicio a los capítulos o episodios de una obra narrativa. El pasaje prescinde, sin embargo, de la aparatosidad que podían haberle proporcionado las alusiones mitológicas y astronómicas.°

aunque fuese más consolada en conversación de las pastoras y pastores enamorados, todavía le apremiaba el mal de manera que no hallaba remedio para dejar de sentillo.[3] Cada pastor le contaba su mal. Las pastoras le daban cuenta de sus amores por ver si sería parte para ablandar su pena, mas todo consuelo es excusado cuando los males son sin remedio. La dama disimulada[4] iba tan contenta de la hermosura y buena gracia de Belisa que no se hartaba de preguntalle cosas, aunque Belisa se hartaba de responderle a ellas; y era tanta la conversación de las dos que cuasi ponía envidia a los pastores y pastora; mas no hubieron andado mucho cuando llegaron a un espeso bosque y tan lleno de silvestres y espesos árboles que, a no ser de las tres ninfas guiados, no pudieran dejar de perderse en él. Ellas iban delante por una muy angusta senda,[5] por donde no podían ir dos personas juntas,[6] y habiendo ido

«Canto de Orfeo», un poema en elogio de dichas damas; 4) visita de un jardín donde están sepultadas mujeres famosas por su castidad; 5) conversación con Felicia y las ninfas sobre temas de filografía o teoría amorosa. La ilustración por vía iconográfica (relieves, estatuas, pinturas) va acompañada, pues, de la instrucción por medio de la palabra (diálogo) y todo ello potenciado por la sesión de meloterapia o curación por la música que supone, en el mismo centro del proceso, el «Canto de Orfeo». A resultas de todo esto los visitantes del palacio tienen ya su mente y ánimo preparados para que hagan efecto en ellos los remedios o consejos que Felicia les proporcionará al inicio del libro siguiente.

El libro IV constituye, pues, el centro de la obra no sólo desde el punto de vista numérico sino también en el plano compositivo, ya que funciona como el eje de una estructura tripartita. Los tres primeros libros han ido reuniendo en torno a Sireno y Silvano un pequeño grupo de personajes sometidos a los sufrimientos del amor. Empujados por el impulso dinámico de Felismena, los amantes han encaminado sus pasos hacia el palacio de Felicia con la esperanza de encontrar algún remedio a su mal. En el libro IV el palacio es el punto de convergencia donde todos se preparan para recibir el remedio, que les será administrado o comunicado posteriormente. Con ello se abre la puerta a un proceso de divergencia que se desarrolla en los tres últimos libros y durante el cual los distintos enamorados seguirán su propio camino conforme a las específicas circunstancias de su caso. Pero al final de la obra se repetirá un nuevo y rápido movimiento de convergencia hasta el palacio de Felicia, donde se reúnen todos los personajes para confirmar mediante desposorios, con la excepción de Sireno, la felicidad alcanzada.°

[3] 'a pesar de eso le apretaba el mal hasta tal punto que...'; aunque en el fondo el valor es durativo: 'le seguía apretando el mal...'.

[4] La dama disfrazada (*disimulada*) es Felismena.

[5] *angusta*: 'angosta'. Esta forma se documenta, seguramente como latinismo, en algunos textos.°

[6] El paso por la oscuridad y estrechez del bosque alude en primer término a los sufrimientos amorosos de

cuanto media legua[7] por la espesura del bosque salieron a un muy grande y espacioso llano, en medio de dos caudalosos ríos,[8] ambos cercados de muy alta y verde arboleda; en medio dél parecía una gran casa[9] de tan altos y soberbios edificios que ponían gran contentamiento a los que los miraban, porque los chapiteles, que por encima de los árboles sobrepujaban, daban de sí tan gran resplandor que parecían hechos de un finísimo cristal.[10] Antes que al gran palacio llegasen vieron salir dél muchas ninfas de tan gran hermosura que sería imposible podello decir. Todas venían vestidas de telillas blancas muy delicadas,[11] tejidas con plata y oro sotilísimamente, sus guirnaldas de flores sobre los dorados cabellos, que sueltos traían. Detrás dellas venía una dueña que, según la gravedad y arte de su persona, parecía mujer de grandísimo respeto,[12] vestida de raso negro, arrimada a una ninfa muy más hermosa que todas.[13] Cuando nuestras ninfas llegaron, fueron de las otras recebidas con muchos abrazos y con gran contentamiento.

los pastores y es preludio de un próximo y merecido encuentro con la luz de la felicidad y el autoconocimiento. Pero el pasaje se presta, además, a una lectura en clave de simbolismo religioso.○

[7] 'la distancia de media legua'. *Cuanto* va aquí sustantivado y en la frase se sobreentiende *ser*.

[8] Se entiende que serían dos brazos de un mismo río. Montemayor siente predilección por esta imagen de la tierra delimitada o rodeada por agua. Recuérdese la descripción que hace Selvagia de su región natal, o la isleta donde moraba Belisa; en el libro VII reaparece como escenario de un combate entre unos caballeros: «una isleta, que el río con una vuelta hacía» (p. 283). No puede descartarse, sin embargo, que en el presente fragmento la imagen haya sido inducida por el recuerdo del paisaje de Bince.○

[9] La denominación de *casa*, que era la tradicional, alterna en el texto con *palacio*.○

[10] El brillo de los remates de las torres (*chapiteles*) que sobresalían (*sobrepujaban*) por encima de los árboles y parecían obra hecha en cristal de roca (*cristal*), ya indica tanto el carácter refinado como la dimensión alegórica o espiritual del edificio. En este sentido el palacio se asemeja a otros muchos que, como restos del gusto medieval por la alegoría, pueblan las narraciones sentimentales, caballerescas y bizantinas de fines del XV y del XVI.○

[11] *telillas*: es un tipo de tejido de lana más bien fino, pero no conocemos ninguna prenda de vestir con este nombre. Esta indumentaria de las ninfas coincide en parte con la que vistieron algunos participantes en las fiestas de Bince.○

[12] *dueña*: 'mujer principal' y también 'señora viuda', ambas condiciones parecen coincidir en Felicia (véase la nota siguiente); *arte*: 'prestancia'.

[13] El vestir de negro es seguramente indicio de viudedad. Los rasgos de Felicia parecen convenir con los de doña María de Hungría, hermana de Carlos V y anfitriona de las fiestas de Bince.○

Como la dueña llegase las tres ninfas le besaron con grandísima humildad las manos,[14] y ella las recibió mostrando muy gran contento de su venida. Y antes que las ninfas le dijesen cosa de las que habían pasado,[15] la sabia Felicia, que así se llamaba la dueña, dijo contra Felismena:

—Hermosa pastora, lo que por estas tres ninfas habéis hecho no se puede pagar con menos que con tenerme obligada siempre ser en vuestro favor,[16] que no será poco, según menester lo habéis. Y pues yo, sin estar informada de nadie, sé quién sois y adónde os llevan vuestros pensamientos, con todo lo que hasta ahora os ha sucedido, ya entenderéis si os puedo aprovechar en algo. Pues tened ánimo firme, que, si yo vivo, vos veréis lo que deseáis; y, aunque hayáis pasado algunos trabajos, no hay cosa que sin ellos alcanzar se pueda.[17]

La hermosa Felismena se maravilló de las palabras de Felicia y, quiriendo dalle las gracias que a tan gran promesa se debían,[18] respondió:

—Discreta señora mía, pues en fin lo habéis de ser de mi remedio:[19] cuando de mi parte no haya merecimiento donde pueda caber la merced que pensáis hacerme,[20] poned los ojos en lo que a vos misma debéis y yo quedaré sin deuda y vos muy bien pagada.[21]

[14] La construcción de *como* + subjuntivo parece tener aquí valor causal, pero el contexto pide más bien un *como* temporal, con pretérito indefinido.

[15] 'nada de lo que les había pasado'. Se entiende que los poderes adivinatorios de Felicia le permiten saber lo que les ha ocurrido a las ninfas sin haber estado con ellas ni haber recibido información de nadie.

[16] 'con tenerme obligada a estar siempre en vuestro favor'. Hay que suponer una *a* embebida tras *obligada*.

[17] Las penalidades (*trabajos*) de Felismena seguirán, efectivamente, una vez que abandone el palacio de Felicia para seguir la busca de don Felis. El pasaje tiene eco en los compases iniciales del libro V.

[18] Aunque hay en castellano ejemplos sueltos de influjo de la yod sobre la vocal temática de la segunda conjugación, la forma *quiriendo* se explica seguramente como un caso de ultracorrección por influjo de *requerir, inquirir*.○

[19] Felicia se va a convertir en *señora del remedio* para Felismena, lo que viene a ser una especie de advocación religiosa.

[20] *cuando*: 'aunque'.

[21] Felismena argumenta que no son sus méritos sino la extrema virtud de Felicia lo que la obliga a hacer el bien; de esta manera Felismena quedará sin deuda que cobrar y Felicia quedará plenamente satisfecha (*pagada*) por Felismena y de sí misma. El alambicamiento expresivo del período refleja la capacidad de Felismena para elevarse al rango cortesano de su interlocutora, a la vez que bordea el conceptismo religioso: Felismena habla de Felicia como

—Para tan grande merecimiento como el vuestro —dijo Felicia— y tan extremada hermosura como naturaleza os ha concedido todo lo que por vos se puede hacer es poco.

La dama se abajó entonces por besalle las manos y Felicia la abrazó con grandísimo amor;[22] y, volviéndose a los pastores y pastoras, les dijo:

—Animosos pastores y discretas pastoras: no tengáis miedo a la perseverancia de vuestros males, pues yo tengo cuenta con el remedio dellos.[23]

Las pastoras y pastores le besaron las manos y todos juntos se fueron al suntuoso palacio, delante del cual estaba una gran plaza cercada de altos acipreses,[24] todos puestos muy por orden, y toda la plaza era enlosada con losas de alabastro y mármol negro, a manera de jedrez.[25] En medio della había una fuente de mármol jaspeado sobre cuatro muy grandes leones de bronzo.[26] En medio de la fuente estaba una columna de jaspe, sobre la cual cuatro ninfas de mármol blanco tenían sus asientos;[27] los brazos tenían alzados en alto y en las manos sendos vasos hechos a la romana,[28] de los cuales, por unas bocas de leones que en ellos había, echaban agua. La portada del palacio era de mármol serrado,[29] con todas las basas y chapiteles de las columnas dorados,[30] y asimismo las vestiduras de las imágines que en ella había.[31] Toda la casa parecía hecha de reluciente jaspe, con muchas almenas, y en ellas esculpidas algunas figuras de emperadores, matronas romanas y otras antiguallas semejantes.[32] Eran todas las ventanas cada una de dos arcos, las cerraduras y clavazón de plata, todas

un creyente podría hacerlo de la Virgen o Cristo.

22 Al gesto de humildad de Felismena responde Felicia con otro que reconoce a la pastora como su igual.

23 'yo me ocupo de remediarlos'.

24 «La forma *aciprés* usada en la Edad Media junto a *ciprés*, se halla todavía en algunos autores del XVI» (Moreno Báez).○

25 *jedrez*: 'ajedrez'. Aunque esta forma no es del todo desconocida en castellano, en este caso podría explicarse por influjo del portugués «xadrez».

26 *bronzo*: 'bronce'. Es seguramente italianismo.○

27 'estaban asentadas o sujetas'. Se sabe que en Bince había una fuente similar.○

28 'jarrones hechos a la manera antigua de los romanos'.

29 *serrado*: 'cortado con sierra'.

30 *basas*: 'bases'. Es otro detalle coincidente con lo que dicen las descripciones del castillo de Bince.○

31 «La forma *imágines*, que está más cerca del original latino que la que posteriormente ha prevalecido, se usa en el XVI al lado de la otra» (Moreno Báez).

32 *antiguallas*: 'antigüedades'. Es italianismo.○

las puertas de cedro. La casa era cuadrada y a cada cantón había una muy alta y artificiosa torre.[33] En llegando a la portada se pararon a mirar su extraña hechura y las imágines que en ella había, que más parecía obra de naturaleza que de arte ni aun industria humana;[34] entre las cuales había dos ninfas de plata, que encima de los chapiteles de las columnas estaban, y cada una de su parte tenían una tabla de arambre[35] con unas letras de oro que decían desta manera:

Quien entra mire bien cómo ha vivido
y el don de castidad si le ha guardado;
y la que quiere bien o le ha querido
mire si a causa de otro se ha mudado;
y si la fe primera no ha perdido
y aquel primero amor ha conservado
entrar puede en el templo de Diana,
cuya virtud y gracia es sobrehumana.[36]

[33] *cantón*: 'esquina'. Es el mismo diseño que pudo tener el castillo de Bince.°

[34] «El constante juego comparativo de la obra de naturaleza con la obra humana, siendo uno y otro términos de confrontación intercambiables, demuestra su inextricable imbricación, convirtiéndose en tópicas fórmulas de encarecimiento» (Rallo).°

[35] El sentido del pasaje es dudoso. Puede interpretarse que las ninfas sostenían (*tenían*) sendas planchas (*tabla*) de cobre o latón (*arambre*), o bien que entre las dos sostenían una sola plancha. Eso último parece más probable.

[36] El templo de Diana no es en rigor más que una parte del palacio de Felicia, aquella en la que los visitantes asistirán a la interpretación del «Canto de Orfeo».

La inscripción que preside la portada del palacio revela que el recinto está consagrado a Diana y que, por lo tanto, sólo deben acceder a él los amantes castos y firmes. El pasaje guarda relación con un conocido recurso de las narraciones de aventuras caballerescas y amorosas: la prueba que permite certificar la fidelidad del enamorado. Algunas precisiones se imponen, con todo. La primera es que el letrero no habla tanto de una prueba como de una exigencia de autoconocimiento; tanto es así que ni siquiera se alude a que haya algún mecanismo más o menos extraordinario que impida la entrada a quienes no la merezcan —aunque es de suponer que a la omnisciencia de Felicia no escaparía quién cumplía o no los requisitos. La segunda es que, contra lo que una lectura rápida pudiera indicar, la inscripción va dirigida tanto a hombres como a mujeres, como dejan claro los dos primeros versos; que el resto de la estrofa se dedique a la fidelidad femenina no resulta raro en una obra que tiene como asunto central la infidelidad de Diana. La tercera es que la castidad a la que se alude en el letrero, lejos de ser sinónimo de doncellez, admite diversas realizaciones: virginidad, matrimonio y viudedad.°

Cuando esto hubo leído la hermosa Felismena, dijo contra la pastora Belisa y Selvagia:

—Bien seguras me parece que podemos entrar en este suntuoso palacio de ir contra las leyes que aquel letrero nos pone.[37]

Sireno se atravesó diciendo:[38]

—Eso no pudiera hacer la hermosa Diana, según ha ido contra ellas, y aun contra todas las que el buen amor manda guardar.[39]

Felicia dijo:

—No te congojes, pastor, que antes de muchos días te espantarás de haberte congojado tanto por esta causa.

Y trabados de las manos se entraron en el aposento de la sabia Felicia, que muy ricamente estaba aderezado de paños de oro y seda de grandísimo valor. Y luego que fueron entrados la cena se aparejó,[40] las mesas fueron puestas, y, cada uno por su orden, se asentaron; junto a la gran sabia la pastora Felismena, y las ninfas tomaron entre sí a los pastores y pastoras, cuya conversación les era en extremo agradable. Allí las ricas mesas eran de fino cedro y los asientos de marfil con paños de brocado,[41] muchas tazas y copas hechas de diversa forma y todas de grandísimo precio: las unas de vidrio artificiosamente labrado, otras de fino cristal,[42] con los pies y asas de oro, otras de plata, y entre ellas engastadas piedras preciosas de grandísimo valor.[43] Fueron servidos de tanta diversidad y abundancia de manjares que es imposible podello decir. Después de alzadas las mesas entraron tres ninfas

37 Las pastoras pueden entrar en el palacio sin ningún temor (*bien seguras*) de haber actuado contra la ley de la castidad.

38 *se atravesó*: 'se metió por medio', ya que Felismena había dirigido la palabra a Belisa y Selvagia. El gesto resulta indicativo, por tanto, de la animosidad de Sireno contra Diana.

39 Según Sireno, Diana no es firme ni casta, afirmación que saca a relucir la carga irónica que pesa sobre el nombre de la protagonista. En cualquier caso, la falta de Diana no reside en el hecho de haberse casado —pues existía la castidad marital—, sino en la deslealtad para con Sireno y en haberse unido a quien no amaba.

40 Más que la cena debería de ser la comida del medio día, ya que de acuerdo con la cronología del libro IV, que dura una jornada, aquí estamos todavía mucho más cerca del amanecer que del anochecer, momento en el que los personajes volverán a *cenar* (véase más abajo p. 213). Probablemente se trate, pues, de un descuido por parte del autor.

41 El *brocado* es un tejido de seda, oro o plata, cuyos motivos destacan sobre el fondo en ligero relieve.

42 El cristal de roca se utilizaba, en efecto, desde la Edad Media en la elaboración de vajilla de mesa.

43 *las unas* se refiere a las copas, mientras que *otras... otras* va referido a clases diferentes de tazas.

por una sala, una de las cuales tañía un laúd, otra una harpa y la otra un salterio.[44] Venían todas tocando sus instrumentos con tan grande concierto y melodía que los presentes estaban como fuera de sí. Pusiéronse a una parte de la sala y los dos pastores y pastoras, importunados de las tres ninfas y rogados de la sabia Felicia, se pusieron a la otra parte con sus rabeles y una zampoña que Selvagia muy dulcemente tañía.[45] Y las ninfas comenzaron a cantar esta canción y los pastores a respondelles de la manera que oiréis:[46]

NINFAS

Amor y la Fortuna,
autores de trabajos y sinrazones,
más altas que la luna

[44] Los tres instrumentos que tocan las ninfas tienen en común el ser de cuerda pulsada, rasgo que los identifica como apropiados para la música cortesana, interpretada en salones y frecuentemente por las propias damas de palacio. El *laúd* era parecido a la vihuela, pero de mayor tamaño y con caja de resonancia curvada como concha de tortuga. El *salterio* constaba de una caja de madera, sin mástil, y cuerdas metálicas que se pulsaban golpeándolas con una púa o palillo.○

[45] Parece claro que el concierto lo dan tres ninfas y tres pastores, que son Sireno, Silvano y Selvagia. Descartamos la participación de Belisa por varias razones. Primero porque el texto no la menciona expresamente. Segundo porque ésta sería la única vez en todo el libro que Belisa tocase un instrumento musical (en el libro III ha cantado, pero no ha tocado), y sería también la única vez en el libro que una pastora tocase un rabel, instrumento que siempre aparece en manos de pastores. En tercer lugar, la intervención de Belisa desequilibraría el número de intérpretes, dando lugar a que hubiese más pastores que ninfas. Resulta, pues, que por alguna razón Montemayor se olvidó de darle a Belisa un papel, aunque sólo fuese de espectadora, en la escena.

[46] La composición adopta la forma de un canto alterno entre las ninfas y los pastores en el que las primeras se manifiestan contrarias al amor, mientras que los segundos proclaman su sometimiento a una pasión que, a costa de muchos sufrimientos, les hace mejores. El desarrollo del poema no responde al esquema ni al espíritu del canto amebeo pastoril (que exigía contraponer, por este orden, el punto de vista positivo de un pastor y el negativo de otro acerca de sus historias amorosas) sino más bien al viejo modelo trovadoresco del debate en estrofas alternas. Es de notar en el poema el empleo de la lira, la estrofa introducida entre nosotros por Garcilaso (oda *Ad florem Gnidi*), ya que Montemayor es seguramente el primer poeta español que integra dicho metro en el ámbito pastoril. El resultado es bastante complejo: un esquema poético de origén cortés, encarnado en estrofas vinculadas con la corriente clasicista de la poesía italianizante, sirve para desarrollar un intercambio de opiniones, expresadas en tono sentencioso, entre un grupo de ninfas, que llevan la iniciati-

pornán las aficiones,
y en ese mismo extremo las pasiones.[47]

PASTORES

No es menos desdichado
aquel que jamás tuvo mal de amores
que el más enamorado,
faltándole favores;
pues los que sufren más son los mejores.[48]

NINFAS

Si el mal de amor no fuera
contrario a la razón, como lo vemos,
quizá que os lo creyera;
mas, viendo sus extremos,
dichosas las que dél huir podemos.

PASTORES

Lo más dificultoso
cometen las personas animosas,
y lo que está dudoso
las fuerzas generosas,
que no es honra acabar pequeñas cosas.[49]

va, y otro de simples pastores, que demuestran su capacidad de estar a la altura de las circunstancias y hacen valer su postura.○

47 Se trata de afectos (*aficiones*) sublimes, por las personas que tienen como objeto y por los excesivos sufrimientos que acarrean. La frase *poner más alto que la luna* es proverbial.○

48 'El que nunca amó no es menos desdichado que el que más ama, aunque a éste le falten los favores...'. El verso que cierra la estrofa resume a modo de sentencia la filosofía amorosa de los pastores, que en este punto se muestra heredera de ideas que ya formaban parte del llamado amor cortés: el sufrimiento amoroso es camino de perfeccionamiento para el enamorado.

49 'Las personas animosas emprenden (*cometen*) lo más dificultoso y los que son excelentes en fuerza, lo que se presenta de resultado incierto...'. Destaca otra vez el tono proverbial de la estrofa.○

NINFAS

Bien ve el enamorado
que el crudo amor no está en cometimientos,
no en ánimo esforzado;[50]
está en unos tormentos,
do los que penan más son más contentos.

PASTORES

Si algún contentamiento
del grave mal de amor se nos recrece
no es malo el pensamiento
que a su pasión se ofrece,[51]
mas antes es mejor quien más padece.

NINFAS

El más felice estado
en que pone el amor al que bien ama,
en fin trae un cuidado
que al servidor o dama
enciende allá en secreto viva llama.

Y el más favorecido
en un momento no es el que solía,
que el disfavor y olvido,
el cual ya no temía,
silencio ponen luego en su alegría.[52]

PASTORES

Caer de un buen estado
es una grave pena e importuna,
mas no es amor culpado;

[50] Es decir: el enamorado se da buena cuenta de que en el amor no es cuestión de tentativas osadas.

[51] 'Si algún contento se nos deriva (*recrece*) del grave mal de amor no es de mala calidad el entendimiento que se ofrece a sufrirlo...'.○

[52] 'Y en un momento el más favorecido se ve en un estado completamente distinto, porque el disfavor y el olvido, de los que ya no se temía, de inmediato acallan su alegría'.

La estrofa se hace eco de la frase proverbial «Ya no soy quien ser solía».○

la culpa es de Fortuna,
que no sabe exceptar persona alguna.[53]

Si amor promete vida
injusta es esta muerte en que nos mete,
si muerte conocida
ningún yerro comete,
que, en fin, nos viene a dar lo que promete.

NINFAS

Al fiero amor disculpan
los que se hallan dél más sojuzgados,
y a los exentos culpan;[54]
mas destos dos estados
cualquiera escogerá el de los culpados.

PASTORES

El libre y el cautivo
hablar solo un lenguaje es excusado;[55]
veréis que el muerto, el vivo,
amado o desamado,
cada uno habla, en fin, según su estado.

La sabia Felicia y la pastora Felismena estuvieron muy atentas a la música de las ninfas y pastores, y asimismo a las opiniones que cada uno mostraba tener. Y riéndose Felicia contra Felismena[56] le dijo al oído:

—¿Quién creerá, hermosa pastora, que las más destas palabras no os han tocado en el alma?

Y ella con mucha gracia le respondió:

—Han sido las palabras tales que el alma a quien no tocaren no debe estar tan tocada de amor como la mía.

Felicia entonces, alzando un poco la voz, le dijo:

[53] 'que no sabe hacer excepciones (*exceptar*) con nadie'.○

[54] 'y a los que están libres de amor les echan la culpa de sus penas'.

[55] 'No hay que esperar que se manifiesten de la misma manera el que no ama y el enamorado'. La frase parece eco de una expresión proverbial.○

[56] 'Y dirigiéndole una sonrisa, le dijo...'; *contra* sólo indica, por tanto, la dirección del gesto.○

—En estos casos de amor tengo yo una regla que siempre la he hallado muy verdadera, y es que el ánimo generoso y el entendimiento delicado en esto del querer bien lleva grandísima ventaja al que no lo es, porque, como el amor sea virtud y la virtud siempre haga asiento en el mejor lugar, está claro que las personas de suerte serán muy mejor enamoradas que aquéllas a quien ésta falta.[57]

Los pastores y pastoras se sintieron de lo que Felicia dijo[58] y a Silvano le pareció no dejalla sin respuesta. Y así le dijo:

—¿En qué consiste, señora, ser el ánimo generoso y el entendimiento delicado?

Felicia, que entendió adónde tiraba la pregunta del pastor, por no descontentarle respondió:

—No está en otra cosa sino en la propria virtud del hombre, como es en tener el juicio vivo, el pensamiento inclinado a cosas altas y otras virtudes que nacen con ellos mismos.

—Satisfecho estoy —dijo Silvano—, y también lo deben estar estos pastores, porque imaginábamos que tomabas, oh discreta Felicia, el valor y virtud de más atrás de la persona misma. Dígolo, porque asaz desfavorecido de los bienes de naturaleza está el que los va a buscar en sus pasados.[59]

Todas las pastoras y pastores mostraron gran contentamiento de lo que Silvano había respondido, y las ninfas se riyeron mucho de cómo los pastores se iban corriendo de la proposición de la sabia Felicia.[60] La cual, tomando a Felismena por la mano, la me-

[57] La afirmación de Felicia incide en el tópico de que las personas de mejor condición (*suerte*) son las más idóneas para amar, lo que da paso a un breve debate acerca de si el valor personal proviene por herencia del linaje o se alcanza mediante el ejercicio de las capacidades naturales de cada uno. El pasaje ofrece, en definitiva, un mínimo reflejo de una de las principales polémicas renacentistas, polémica a la que no es ajena la estima de lo natural idealizado que caracteriza a la literatura pastoril. Ocurre, sin embargo, en este fragmento que la defensa de la naturaleza puesta en boca de Felicia se presenta más bien en tono humorístico y como un gesto de condescendencia por su parte hacia sus huéspedes. La impresión última es, por tanto, que el pundonor pastoril ha sido ocasión de regocijo entre Felicia y sus ninfas.○

[58] *se sintieron*: 'se picaron'.

[59] *asaz*: 'bastante', 'sobradamente'. Si las cualidades personales son bienes de naturaleza, el linaje será necesariamente de fortuna.

[60] «decimos que *se corre uno* cuando, burlando con él y motejándolo, se enoja» (Juan de Valdés). Queda claro, pues, que Felicia ha querido gastarles una broma a los pastores a costa de su pundonor.○

riyeron: forma analógica con un presente *riyo*.

tió en una cámara sola, adonde era su aposento. Y, después de haber pasado con ella muchas cosas, le dio grandísima esperanza de conseguir su deseo y el virtuoso fin de sus amores con alcanzar por marido a don Felis, aunque también le dijo que esto no podía ser sin primero pasar por algunos trabajos, los cuales la dama tenía muy en poco, viendo el galardón que dellos esperaba.[61] Felicia le dijo que los vestidos de pastora se quitase por entonces, hasta que fuese tiempo de volver a ellos, y, llamando a las tres ninfas que en su compañía habían venido, hizo que la vistiesen en su traje natural.[62] No fueron las ninfas perezosas en hacello ni Felismena desobediente a lo que Felicia le mandó, y, tomándose de las manos, se entraron en una recámara,[63] a una parte de la cual estaba una puerta, y, abriendo la hermosa Dórida, bajaron por una escalera de alabastro a una hermosa sala, que en medio de ella había un estanque de una clarísima agua, adonde todas aquellas ninfas se bañaban, y, desnudándose así ellas como Felismena, se bañaron, y peinaron después sus hermosos cabellos,[64] y se subieron a la recámara de la sabia Felicia, adonde, después de haberse vestido las ninfas, vistieron ellas mismas a Felismena una ropa y basquiña de fina grana,[65] recamada de oro de cañutillo y aljófar, y una cuera y mangas de tela de plata emprensada.[66]

[61] La anticipación o prolepsis narrativa de Felicia remata la historia de Felismena según el esquema característico de las narraciones de aventuras amorosas: las penalidades (*trabajos*) de la dama tendrán como recompensa el matrimonio con don Felis.

[62] *su traje natural* es, por supuesto, el de dama noble. A la discusión sobre naturaleza y linaje sigue ahora el reconocimiento de la singular belleza y virtud de Felismena mediante un complejo ceremonial que comprende: un baño purificador, el cambio de traje y el adorno de su persona con joyas de neto valor simbólico. Queda así revelada la identidad personal de Felismena, a la vez que la dama recupera su verdadera identidad social. La descripción minuciosa de ropas y joyas vuelve a ser ahora, como en el libro II, elemento destacado del relato.◊

[63] 'aposento después de la cámara'. Se entiende que dicha pieza servía de vestidor a Felicia porque en ella vestirán luego las ninfas a Felismena.

[64] El pasaje tiene poco que ver con los hábitos de aseo de la época y recuerda, más bien, escenas mitológicas como la de Venus y las tres Gracias o «el baño de Diana».◊

[65] La *basquiña* era una falda exterior cerrada que, como en este caso, podía llevar suntuosos adornos; la *grana* era un paño fino teñido de color purpúreo.

[66] Felismena viste *cuera* ('chaleco ajustado normalmente sin mangas'), prenda que suele encuadrarse dentro de la indumentaria masculina —de hecho las otras dos veces que se menciona en la obra la llevan hombres: don Felis (p. 115) y Orfeo (p. 185). Dado que es una prenda de origen militar, ¿será alusión al destino guerrero que rige la vida de Felismena?

En la basquiña y ropa había sembrados a trechos unos plumajes de oro,[67] en las puntas de los cuales había muy gruesas perlas. Y tomándole los cabellos con una cinta encarnada se los revolvieron a la cabeza,[68] poniéndole un escofión de redecilla de oro muy sutil,[69] y en cada lazo de la red asentando con gran artificio un finísimo rubí.[70] En dos guedellas de cabellos,[71] que los lados de la cristalina frente adornaban, le fueron puestos dos joyeles, engastados en ellos muy hermosas esmeraldas y zafires de grandísimo precio. Y de cada uno colgaban tres perlas orientales hechas a manera de bellotas.[72] Las arracadas eran dos navecillas de esmeraldas con todas las jarcias de cristal.[73] Al cuello le pusieron un collar de oro fino, hecho a manera de culebra enroscada, que de la boca tenía colgada una águila, que entre las uñas tenía un rubí grande de infinito precio.[74] Cuando las tres ninfas de aquella suerte la vieron quedaron admiradas de su hermosura. Luego salieron con ella a la sala donde las otras ninfas y pastores estaban, y, como hasta entonces fuese tenida por pastora, quedaron tan

Las *mangas* podían ser una prenda independiente en la época, con formas muy variadas; *emprensada*: 'prensada'. El prensado era un procedimiento para hacer una tela más delicada y lustrosa.

[67] *plumajes de oro*: 'bordados de oro figurando plumas'.

[68] 'Y sujetándole el pelo con una cinta de color rojo oscuro se lo recogieron en la cabeza'. El *encarnado*, que a veces también se interpreta como 'del color de la piel humana', podía simbolizar crueldad o sujeción amorosa. En el caso de Felismena tiene que ser lo segundo.○

[69] *escofión*: 'cofia'.

[70] *asentando*: 'engastando'. Es término de la platería.

La rica cofia de Felismena refleja las nuevas orientaciones, marcadamente suntuosas, de la joyería renacentista de hacia mediados de siglo.○

[71] *guedellas*: 'guedejas', 'rizos'. La forma que utiliza Montemayor es un occidentalismo similar al portugués *guedelha* o *gadelha*.

[72] *bellotas*: 'cierto adorno de pasamanería parecido al fruto del mismo nombre'.

Las joyas que adornan la frente de Felismena tienen un claro valor simbólico, conforme a la tradición lapidaria que venía de la Edad Media: la *esmeralda* representa, por su color verde, la esperanza; el azul *zafiro* simboliza, por su parte, la fidelidad y la castidad. Las *perlas*, en fin, son indicio de la pureza de su portadora.○

[73] *arracadas*: 'pendientes'.

La joya representa una nave de la esperanza (tanto por la nave en sí como por la esmeralda) y del espíritu (por el cristal).○

[74] El collar de Felismena es portador de una compleja simbología. La serpiente circular (*ouroboros*) representa la eternidad y es seguramente alusión a la fidelidad amorosa de Felismena. El *águila* es aquí símbolo de la virtud y la esperanza. El *rubí*, del corazón enamorado de Felismena. Recuérdese que un colgante zoomorfo similar adornaba las frentes de Dórida, Cintia y Polidora.○

admirados que no sabían qué decir. La sabia Felicia mandó luego a sus ninfas que llevasen a la hermosa Felismena y a su compañía a ver la casa y templo adonde estaban, lo cual fue luego puesto por obra; y la sabia Felicia se quedó en su aposento.

Pues tomando Polidora y Cintia en medio a Felismena y las otras ninfas a los pastores y pastoras, que por su discreción eran dellas muy estimados, se salieron en un gran patio, cuyos arcos y columnas eran de mármol jaspeado, y las basas y chapiteles de alabastro con muchos follajes a la romana, dorados en algunas partes. Todas las paredes eran labradas de obra mosaica,[75] las columnas estaban asentadas sobre leones, onzas, tigres de arambre,[76] y tan al vivo que parecía que querían arremeter a los que allí entraban. En medio del patio había un padrón ochavado de bronzo, tan alto como diez codos,[77] encima del cual estaba armado de todas armas, a la manera antigua, el fiero Marte,[78] aquel a quien los gentiles llamaban el dios de las batallas. En este padrón con gran artificio estaban figurados los superbos escuadrones romanos a una parte, y a otra los cartaginenses;[79] delante el uno estaba el bravo Aníbal y del otro el valeroso Escipión Africano, que, primero que la edad y los años le acompañasen, naturaleza mostró en él gran ejemplo de virtud y esfuerzo.[80] A la otra parte estaba

[75] 'mosaicos', aunque puede significar sencillamente 'obra artística'. *Mosaico*, que alternaba con *musaico*, es italianismo.°

[76] *onza*: 'mamífero semejante al leopardo'. Aunque en ocasiones parece designar un animal menos exótico, seguramente un lince o similar.

[77] 'un pilar octogonal de bronce, de diez codos de altura'. «Contando con que el codo común tiene una longitud de 418 mm., este padrón ... mediría 4,18 m» (López Estrada y López García-Berdoy).

[78] *armado de todas armas*: es decir, 'tanto las ofensivas como las defensivas'; *a la antigua* alude seguramente a la estampa característica del caballero medieval.

La imagen de Marte preside un espacio dedicado a las armas y al heroísmo militar que, sin duda, resulta llamativo en el ámbito de clausura femenina que es el palacio de Felicia. Se produce así un sincretismo de elementos contrarios que casa bien con la ambivalencia masculina y femenina de un personaje como Felismena. La celebración de las armas en una obra pastoril mediante el recurso de la écfrasis (descripción en el texto de un objeto artístico, en este caso el pilar ochavado) tiene un inmediato precedente en la parte de la égloga II de Garcilaso que cuenta las hazañas de la casa ducal de Alba tal como estaban representadas en una urna labrada.°

[79] *superbos*: 'grandiosos'; *cartaginenses*: 'cartagineses'. Son dos latinismos.

[80] De Publio Cornelio Escipión el *Africano*, que venció a Aníbal en Zama y guerreó en la península ibérica, se contaba que siendo de diecisiete años salvó la vida de su padre, Publio Esci-

el gran Marco Furio Camilo combatiendo en el alto Capitolio por poner en libertad la patria, de donde él había sido desterrado.[81] Allí estaba Horacio,[82] Mucio Escévola,[83] el venturoso cónsul Marco Varrón,[84] César, Pompeyo con el magno Alejandro, y todos aquellos que por las armas acabaron grandes hechos, con letreros en que se declaraban sus nombres y las cosas en que cada uno más se había señalado. Un poco más arriba destos estaba un caballero, armado de todas armas, con una espada desnuda en la mano, muchas cabezas de moros debajo de sus pies, con un letrero que decía:

Soy el Cid, honra de España,
si alguno pudo ser más
en mis obras lo verás.[85]

A la otra parte estaba otro caballero español, armado de la misma manera, alzada la sobrevista[86] y con este letrero:

El conde fui primero de Castilla,
Fernán González, alto y señalado;
soy honra y prez de la española silla,[87]

pión, en la batalla de Ticino; y también que tras la derrota de Cannas impidió él solo con su coraje la desbandada de los romanos, cuando todavía era un joven tribuno militar.○

[81] De las victorias que obtuvo el general y dictador Marco Furio Camilo se recuerda, sobre todo, la que alcanzó por los años 390-389 a.C. contra los galos, que se habían adueñado de Roma.○

[82] Publio Horacio Cocles, noble romano que, cuando los etrurios intentaban restaurar en Roma a Tarquino, detuvo al ejército de Porsena a la entrada de un puente sobre el Tíber y, una vez destruido el puente por los romanos, se volvió con los suyos cruzando el río a nado.○

[83] Cayo Mucio Escévola ('el zurdo'), romano que, en la misma guerra con los etrurios, fue hasta el campamento enemigo para matar al rey Porsena y, habiendo errado el golpe, se quemó voluntariamente la mano derecha.○

[84] Terencio —no Marco, como a veces se le nombra— Varrón, cónsul junto con Paulo Emilio cuando la segunda guerra púnica, no es recordado por ninguna hazaña militar, sino por su buena estrella, que, entre otras cosas, le valió recibir un premio del Senado tras la derrota de Cannas, pese a ser el responsable del desastre. Su inoportuna mención en este contexto revela, sin duda, que Montemayor utiliza erudición de segunda mano.○

[85] Abre ahora una breve galería de héroes españoles la figura del Cid, representado como caballero armado con sus armas ofensivas y defensivas, y visto como enemigo mortal de los musulmanes.

[86] 'visera del morrión o casco de la armadura'.

[87] 'trono'.

pues con mis hechos tanto la he ensalzado.
Mi gran virtud sabrá muy bien decilla
la Fama que la vio, pues ha juzgado
mis altos hechos dignos de memoria,
como os dirá la castellana historia.[88]

Junto a éste estaba otro caballero de gran dispusición y esfuerzo,[89] según en su aspecto lo mostraba, armado en blanco,[90] y por las armas sembrados muchos leones y castillos;[91] en el rostro mostraba una cierta braveza,[92] que casi ponía pavor en los que lo miraban. Y el letrero decía ansí:

Bernardo del Carpio soy,
espanto de los paganos,
honra y prez de los cristianos,
pues que de mi esfuerzo doy
tal ejemplo con mis manos.
Fama, no es bien que las calles
mis hazañas singulares,
y si acaso las callares
pregunten a Roncesvalles
qué fue de los Doce Pares.[93]

[88] Fernán González (†970), primer conde independiente de Castilla, era figura «...bien conocida a través del romancero y la *castellana historia*, muy difundida desde *La Crónica del noble caballero el conde Fernán González...* (Sevilla, Cromberger, 1509)» (López Estrada y López García-Berdoy).

[89] *dispusición* es variante fonética de *disposición*.

[90] 'armado de los pies a la cabeza'. Lo mismo que *armado de punta en blanco*.

[91] El escudo del personaje estaba decorado con emblemas heráldicos (*armas*) por los que estaban esparcidos (*sembrados*) castillos y leones.

[92] 'una inequívoca bravura'.

[93] Son los doce guerreros de igual rango que, según los cantares de gesta franceses, acompañaban a Carlomagno. Conforme a una difundida leyenda, Bernardo del Carpio, indignado porque el rey Alfonso el Casto, tío suyo, llamó a Carlomagno para defender sus dominios contra los sarracenos, se unió junto con otros nobles al rey moro Marsilio para atacar la retaguardia del ejército francés en Roscenvalles, donde dio muerte a Roldán y los demás Pares. Este legendario personaje pasó a la posteridad, en crónicas y romances, como prototipo de la altivez y valentía castellanas; «...el poema épico de Francisco Garrido de Villena, *El verdadero suceso de la famosa batalla de Roncesvalles* (Valencia, Joan Mey, 1555) antecedió en pocos años a *La Diana*» (López Estrada y López García-Berdoy).

A la otra parte estaba un valeroso capitán, armado de unas armas doradas con seis bandas sangrientas por en medio del escudo, y por otra parte muchas banderas y un rey preso con una cadena,[94] cuyo letrero decía desta manera:

Mis grandes hechos verán
los que no los han sabido,
en que solo he merecido
nombre de Gran Capitán;
y tuve tan gran renombre
en nuestras tierras y extrañas
que se tienen mis hazañas
por mayores que mi nombre.[95]

Junto a este valeroso capitán estaba un caballero, armado en blanco, y por las armas sembradas muchas estrellas, y de la otra parte un rey con tres flordelises en su escudo,[96] delante del cual él rasgaba ciertos papeles,[97] y un letrero que decía:

Soy Fonseca, cuya historia
en Europa es tan sabida
que, aunque se acabó la vida,
no se acaba la memoria.

[94] «Las armas de los Fernández de Córdoba, familia a la que pertenecía el Gran Capitán, eran originariamente de oro con tres fajas o bandas de gules y no con seis, como erróneamente dice Montemayor. Después que en 1483 Boabdil el Chico fue hecho prisionero en la batalla de Lucena por don Diego Fernández de Córdoba, conde de Cabra, y por el Alcaide de los Donceles, don Martín Fernández de Córdoba, el rey Católico les partió el escudo, poniéndoles en la parte superior las anteriores armas y en la inferior, de plata, al Rey Moro con cadena al cuello...» (Moreno Báez).

[95] Gonzalo Fernández de Córdoba (1453-1515), conocido como el Gran Capitán, ganó su fama guerrera al servicio de Fernando el Católico en las campañas de Granada y del sur de Italia. Montemayor también lo elogia en la dedicatoria de su *Segundo cancionero* (Amberes, 1558), dirigida a otro Gonzalo Fernández de Córdoba, duque de Sessa y nieto de aquél.○

[96] Las *estrellas* figuran en las armas heráldicas de los Fonseca; las flores de lis (*flordelises*) en las de los reyes de Francia.

[97] Don Antonio de Fonseca, embajador de Fernando el Católico ante Carlos VIII de Francia, tuvo la osadía de romper ante el rey francés y sus consejeros las capitulaciones que ambos monarcas habían firmado, como réplica a su incumplimiento por parte del galo.○

Fui servidor de mi rey,
a mi patria tuve amor,
jamás dejé por temor
de guardar aquella ley
que el siervo debe al señor.

En otro cuadro del padrón estaba un caballero armado y por las armas sembrados muchos escudos pequeños de oro,[98] el cual, en el valor de su persona, daba bien a entender el alta sangre de a do procedía, los ojos puestos en otros muchos caballeros de su antiguo linaje. El letrero que a sus pies tenía decía desta manera:

Don Luis de Vilanova soy llamado,
del gran marqués de Trans he procedido,
mi antigüedad, valor muy señalado
en Francia, Italia, España es conocido;
Bicorbe, antigua casa, es el estado
que la Fortuna ahora ha concedido
a un corazón tan alto y sin segundo
que poco es para él mandar el mundo.[99]

Después de haber particularmente mirado el padrón, estos y otros muchos caballeros que en él estaban esculpidos, entraron en una rica sala,[100] lo alto de la cual era todo de marfil maravillosamente labrado, las paredes de alabastro, y en ellas esculpidas muchas historias antiguas, tan al natural que verdaderamente parecía que Lucrecia acababa allí de darse la muerte,[101] y que la cautelosa Medea deshacía su tela en la isla de Ítaca,[102] y que la ilustre romana

[98] Los escuditos de oro aparecen efectivamente en las armas heráldicas de los Vilanova.○

[99] *sin segundo*: 'sin par'.

La galería de héroes nacionales culmina en un gesto de alabanza al mecenas, ya que este don Luis es el padre de don Juan de Vilanova, a quien está dedicada *La Diana*. «El deseo de dar a su linaje el mayor lustre y antigüedad llevó a estos caballeros a suponerse descendientes del Marqués de Trans, pariente de Carlomagno, por quien se decía había sido enviado a combatir en Cataluña contra los moros» (Moreno Báez).

[100] Esta sala, dedicada a recordar mujeres famosas por su castidad, constituye la antecámara del templo de Diana.

[101] El gesto de la noble romana Lucrecia, que se quitó la vida con un puñal tras ser forzada por su hijastro, no siempre le valió para ser tenida por un modelo de castidad.○

[102] *cautelosa*: 'astuta'. La alusión a la famosa tela y a la isla de Ítaca hace pa-

se entregaba a la parca por no ofender su honestidad con la vista del horrible monstruo,[103] y que la mujer de Mauseolo estaba con grandísima agonía, entendiendo en que el sepulcro de su marido fuese contado por una de las siete maravillas del mundo.[104] Y otras muchas historias y ejemplos de mujeres castísimas y dignas de ser su fama por todo el mundo esparcida, porque no tan solamente alguna dellas parecía haber con su vida dado muy claro ejemplo de castidad, mas otras que con la muerte dieron muy grande testimonio de su limpieza. Entre las cuales estaba la grande española Coronel, que quiso más entregarse al fuego que dejarse vencer de un deshonesto apetito.[105] Después de haber visto cada una las figuras y varias historias que por las paredes de la sala estaban, entraron en otra cuadra más adentro,[106] que, según su riqueza, les pareció que todo lo que habían visto era aire en

tente que Montemayor confunde aquí a Medea con Penélope, la mujer de Ulises. Pero la identifica correctamente en un poema de su *Cancionero*.○

[103] Algunos textos transmiten la fantástica noticia de que una mujer romana, esposa de un cónsul llamado Fulvio Torcuato, murió por haberse obligado, en aras de la castidad, a frustrar un antojo de embarazada. La patraña es así: Macrina, nombre que aparece en algún texto, permanecía, preñada, en Roma durante una ausencia de su marido. En esto acaeció que trajeron a la ciudad un monóculo, prodigioso monstruo egipcio, y lo pasaron muchas veces por su calle; sabedora del hecho, la romana sintió grandes deseos de verlo, pero no consintió siquiera en asomarse a la ventana por no romper su clausura. Este sacrificio le causó finalmente la muerte. El fabulador del cuento es seguramente fray Antonio de Guevara en su *Marco Aurelio*.○

[104] Artemisia, esposa de Mausolo, rey de Caria, pasó a ser dechado de piedad marital porque, no contenta con haber levantado para su esposo el Mausoleo, acabó por darle sepultura en su propio cuerpo bebiendo las cenizas del difunto. La forma *Mauseolo* procede, por metátesis, de *mausoleo*.○

[105] La azarosa vida de doña María Coronel (1334-1411) ha dado lugar a una leyenda que todavía hoy perdura en Sevilla. Su padre, don Alfonso Fernández Coronel, y su marido, don Juan de la Cerda, fueron víctimas de la venganza de Pedro I tras haber guerreado contra él. La dama, cuyos bienes fueron confiscados, se refugió en el monasterio de Santa Clara y allí —cuentan— fue requerida de amores por el rey; para eludir el cortejo, ella se desfiguró el rostro y pecho con aceite hirviendo. Tras el ascenso al trono de Enrique II recuperó parte de sus bienes y fundó el monasterio de Santa Inés —el de la leyenda becqueriana de Maese Pérez—, donde se conserva su cuerpo momificado. Pero junto a esta versión, que circulaba ya en el XVI, hay otra seguramente anterior: que sintiendo la dama la llamada de la carne en ausencia de su marido, se mató introduciéndose un tizón ardiendo por su sexo. Es difícil determinar a cuál de las dos versiones alude el pasaje.○

[106] *cuadra*: 'habitación interior, habitualmente de planta cuadrada'.

su comparación, porque todas las paredes eran cubiertas de oro fino y el pavimento de piedras preciosas.[107] En torno de la rica cuadra estaban muchas figuras de damas españolas y de otras naciones, y en lo muy alto la diosa Diana,[108] de la misma estatura que ella era, hecha de metal corintio,[109] con ropas de cazadora, engastadas por ellas muchas piedras y perlas de grandísimo valor, con su arco en la mano y su aljaba al cuello, rodeada de ninfas más hermosas que el sol. En tan grande admiración puso a los pastores y pastoras las cosas que allí veían[110] que no sabían qué decir, porque la riqueza de la casa era tan grande, las figuras que allí estaban tan naturales, el artificio de la cuadra y la orden que las damas que allí había retratadas tenían, que no les parecía poderse imaginar en el mundo cosa más perfecta. A una parte de la cuadra estaban cuatro laureles de oro esmaltados de verde, tan naturales que los del campo no lo eran más, y junto a ellos una pequeña fuente, toda de fina plata, en medio de la cual estaba una ninfa de oro que por los hermosos pechos una agua muy clara echaba, y, junto a la fuente sentado, el celebrado Orfeo encantado,[111] de la edad que era al tiempo que su Erúdice fue del importuno Aristeo requerida.[112] Tenía vestida una cuera de tela

[107] La fantástica riqueza del recinto subraya su condición de centro simbólico del palacio de Felicia. Se trata del templo de Diana al que se aludía ya en la inscripción de la portada y en el que los visitantes asistirán a la interpretación del «Canto de Orfeo».

[108] Es decir que todo el perímetro interior de la pieza estaba adornado de imágenes pintadas —como se nos dirá más adelante— que representaban diversas damas; todo ello presidido en lugar destacado por una estatua de tamaño natural de Diana cazadora.

[109] El *metal corintio* era una aleación de oro, plata y cobre muy apreciada por los romanos, quienes la llamaban *corinthium aes*. Diversas leyendas trataban de explicar el origen de la aleación.○

[110] Nuevo ejemplo de falta de concordancia entre el sujeto y el verbo, propiciada por la posición inicial de frase que ocupa el segundo.

[111] El libro alcanza en este pasaje una de sus cotas de más elevada fantasía. El laurel y la fuente diseñan una especie de lugar ameno en el que el arte pugna por hacerse igual a la naturaleza. Se crea así un marco idóneo para la introducción de Orfeo, una figura que representa a la vez la fidelidad amorosa y la síntesis entre lo natural y lo exquisito o sublime. El hecho de que Orfeo no sea ni estatua ni pintura sino criatura encantada le permitirá seguidamente entonar *en vivo* un canto de homenaje a las damas cuyos retratos adornan las paredes del templo de Diana. Es muy probable que Montemayor se esté representando a sí mismo en el mítico poeta (véase más abajo nota IV, 121).

[112] El pastor Aristeo, hijo de Cirene y Apolo, amaba a la ninfa Erúdice o Eurídice, esposa de Orfeo (sobre la forma *Erúdice* véase más arriba nota III,

de plata, guarnecida de perlas, las mangas le llegaban a medios brazos solamente[113] y de allí adelante desnudos. Tenía unas calzas, hechas a la antigua, cortadas en la rodilla,[114] de tela de plata, sembradas en ellas unas cítaras de oro;[115] los cabellos eran largos y muy dorados, sobre los cuales tenía una muy hermosa guirnalda de laurel.[116] En llegando a él las hermosas ninfas comenzó a tañer en una harpa que en las manos tenía muy dulcemente,[117] de manera que los que lo oían estaban tan ajenos de sí que a nadie se le acordaba de cosa que por él hubiese pasado.[118] Felismena se sentó en un estrado[119] que en la hermosa cua-

87). Un día que Aristeo quiso gozar de la ninfa, ésta huyó y fue mordida en su carrera por una serpiente, lo que le causó la muerte.

El triángulo mitológico que forman Orfeo, Eurídice y Aristeo entra en claro contraste con el que integran en la obra Sireno, Diana y Delio. Se subraya así desde una nueva perspectiva ejemplar tanto la infidelidad de la pastora como la perseverancia amorosa de Sireno.○

113 *a medios brazos*: 'a la mitad de los brazos'; como todavía hoy se dice *a media pierna*. Orfeo viste, por tanto, una especie de chaleco ajustado (*cuera*), con unas mangas independientes que le cubren hasta los codos.

114 En la segunda década del XVI estuvieron de moda las llamadas *calzas bragas*, formadas por dos piezas de las que la superior era una especie de calzón ajustado más o menos largo. Me inclino a pensar que este Orfeo llevaba los muslos descubiertos (véase más abajo nota IV, 116).○

115 La *cítara* era un instrumento de cuerda pulsada similar a una vihuela pequeña; en algunos textos de la época se le atribuye a Orfeo. Del pasaje se deduce que las cítaras esparcidas (*sembradas*) por las calzas estaban bordadas con hilo de oro.

116 La descripción de Orfeo ofrece bastantes similitudes con la representación del mismo que hace un grabado correspondiente al *Libro de Música de vihuela de mano* intitulado «El Maestro» (Valencia, 1535-1536), de Luis Milán. Son elementos comunes entre el texto y el grabado: los cabellos largos, la corona de laurel como señal de la excelencia poética, la cuera o chaleco ajustado, los brazos semidescubiertos, y las calzas que llegan desde el pie hasta la rodilla.○

117 El instrumento más característico de Orfeo es la lira, pero algunos textos españoles, sobre todo del siglo XV, también le atribuyen el arpa, como aquí hace Montemayor.○

118 'nadie se acordaba de nada que le hubiese ocurrido'. La música de Orfeo induce, pues, en los que la oyen a un estado de embelesamiento o encantamiento que afecta a las diversas potencias anímicas, especialmente a la memoria.

119 El *estrado* era una tarima que ocupaba parcialmente el suelo de una habitación y levantaba cosa de un palmo de él. Solía estar cubierto con alfombras, esteras y cojines. En él se acomodaban las señoras en sus ratos de ocio casero o para recibir sus visitas. Los hombres se sentaban en sillas junto a él. Eso es lo que ocurre aquí: Felismena y las ninfas se instalan en él, pero los pastores permanecen junto a Orfeo.

dra estaba, todo cubierto de paños de brocado, y las ninfas y pastoras en torno della. Los pastores se arrimaron a la clara fuente. De la misma manera estaban todos oyendo al celebrado Orfeo, que al tiempo que en la tierra de los ciconios cantaba, cuando Cipariso fue convertido en ciprés y Atis en pino.[120] Luego comenzó el enamorado Orfeo al son de su harpa a cantar tan dulcemente que no hay sabello decir. Y volviendo el rostro a la hermosa Felismena dio principio a los versos siguientes:

CANTO DE ORFEO[121]

Escucha, oh Felismena, el dulce canto
de Orfeo, cuyo amor tan alto ha sido;
suspende tu dolor, Selvagia, en tanto

[120] Cipariso se convirtió en ciprés tras haber matado a un ciervo por el que sentía gran cariño. La transformación de Atis en pino se cuenta en una versión de la leyenda relativa a sus amores con Cibeles. Pero Montemayor se confunde aquí al hacer que dichas transformaciones coincidan en el tiempo con los lamentos que, una vez perdida definitivamente Eurídice, entonó Orfeo en Tracia, país de los ciconios o cicones. Lo que ocurrió, según cuenta Ovidio en los inicios del libro X de las *Metamorfosis*, es que el ciprés y el pino, como otros muchos árboles acudieron, movidos a compasión, hasta el monte Ródope, donde Orfeo se encontraba.

[121] Verdadero centro del libro IV y por ende de la obra, el «Canto de Orfeo» es un panegírico consagrado a elogiar la hermosura y virtud de las damas admitidas en el templo de Diana. El poema está concebido como un ejercicio de écfrasis o descripción literaria de una pieza artística, puesto que Orfeo —seguramente una trasposición literaria del propio Montemayor— pasa revista a un numeroso elenco de mujeres nobles que aparecen pintadas en las paredes de dicho templo y agrupadas en torno a la estatua de Diana —quizá una figuración en clave de María de Hungría, la hermana de Carlos V. El poema consta de cuarenta y tres octavas, repartidas del siguiente modo: exordio (tres estrofas), elogio de las damas castellanas (quince estrofas), una estrofa de transición, y elogio de las damas valencianas (veinticuatro estrofas). Entre las mujeres celebradas hay tanto viudas y casadas como solteras, conforme a las tres especies admitidas de la castidad. La relación de las damas castellanas está presidida por doña María y doña Juana, las hijas de Carlos V, a cuyo servicio estuvo Montemayor algún tiempo, y varias infantas portuguesas; tras ellas figuran diversas señoras que en su mayoría fueron damas de palacio de doña Juana de Austria. Similarmente, van en cabeza del elenco valenciano las infantas de aquel virreinato, hijas del duque de Segorbe, escoltadas luego por un grupo de señoras que tienen que haber sido damas muy relacionadas con esa corte. Podría visualizarse el conjunto de la siguiente manera: la pared situada frente al acceso de la pieza daría cabida a la estatua de Diana, rodeada de las infantas castellanas y portuguesas (cinco en total), de un lado,

que canta un amador, de amor vencido;
olvida ya, Belisa, el triste llanto;
oíd a un triste, oh ninfas, que ha perdido

y de las cuatro valencianas, de otro; quizá podrían incluirse en ese grupo central las dos duquesas castellanas que se nombran en la estrofa 8, con cuyas casas también tuvo relación Montemayor, y las dos hijas del duque de Gandía mencionadas en la estrofa 25. Por otra parte, las restantes damas formarían sendos grupos, uno de las castellanas y otro de las valencianas, cada uno de los cuales ocuparía una de las paredes laterales de la estancia, e incluso el interior del mismo muro por el que se accedía a la habitación. Aunque el elogio de las damas se centra en cualidades abstractas o generales (virtud, valor, saber, discreción, hermosura, etc.), expresadas casi siempre mediante hipérboles tópicas, no faltan alusiones más concretas que permiten una mayor visualización de las pinturas murales. Así, se mencionan a veces rasgos físicos o vestimentarios peculiares de la dama; otras veces se indican posturas y actitudes precisas. Por ejemplo, en la estrofa 4 doña María de Austria está sentada en un trono, mientras otras damas aparecen mirando o señalando a Diana (estrofa 13, estrofa 31, etc.). En ocasiones el texto menciona elementos iconográficos ciertamente integrados en la representación pictórica: el cetro y la corona (estrofa 4); la Fortuna (estrofas 6 y 9); Venus y Marte (estrofa 13); Cupido y sus tópicos atributos, nombrados por doquier. En la sección de las damas valencianas aparecen incluso apuntes de carácter ambiental o paisajístico. Así en la estrofa 27 se representa a una señora como una ninfa que se peina los cabellos junto a una corriente de agua; poco más adelante se alude a la puesta de la luna y a un amanecer (estrofa 29). Por otro lado, el frecuente uso de la deixis espacial imprime cierto dinamismo a la descripción de las pinturas, transmitiendo al lector la impresión de que el canto poético se hace al mismo ritmo en que los visitantes del templo de Diana van recorriendo visualmente las diversas figuras.

Confluyen en el «Canto de Orfeo» tradiciones literarias diversas. De un lado, la *cantiga de loores* cultivada por los poetas cancioneriles en elogio de la mujer amada; de otro, la galería de personajes ilustres, que en su versión femenina tiene como modelo principal el *De claris mulieribus* de Boccaccio. A esto hay que añadir, como ya se ha indicado, el recurso a la écfrasis o descripción de un objeto artístico. Una combinación de elementos similar a la que propone Montemayor proporciona Ariosto, *Orlando furioso*, XIII, 59-73; XLII, 83-95; XLVI, 3-9 (en este caso sin recurso a la écfrasis), cuyas octavas muy bien podrían haber servido de estímulo al lusitano. La celebración de las damas lo es al mismo tiempo de los linajes a los que pertenecen, con lo que el poema alcanza una clara dimensión épico-nacional. Un ejemplo muy próximo de inserción de lo heroico-nacional en un marco bucólico lo tenía Montemayor en la parte de la égloga II de Garcilaso dedicada a cantar las excelencias de la casa ducal de Alba. El ejemplo de *La Diana* resultó, en cualquier caso, decisivo para que otros autores de narraciones pastoriles optasen por incluir en sus obras panegíricos sobre algún tema. A los poetas coetáneos dedican G. Gil Polo el «Canto de Turia» y M. de Cervantes el «Canto de Calíope» (libro III de *Diana enamorada* y libro VI de *La Galatea*

sus ojos por mirar;[122] y vos, pastores,
dejad un poco estar el mal de amores.

No quiero yo cantar, ni Dios lo quiera,
aquel proceso largo de mis males,[123]
ni cuando yo cantaba de manera
que a mí traía las plantas y animales;[124]
ni cuando a Plutón vi, que no debiera,
y suspendí las penas infernales;
ni cómo volví el rostro a mi señora,
cuyo tormento aún vive hasta agora.

Mas cantaré con voz suave y pura
la grande perfición, la gracia extraña,
el ser, valor, beldad sobre natura
de las que hoy dan valor y lustre a España.[125]
Mirad, pues, ninfas, ya la hermosura
de nuestra gran Diana y su compaña,[126]

respectivamente); a nobles damas, al igual que Montemayor, consagra L. Gálvez de Montalvo el «Canto de Erión» (libro VI de *El pastor de Fílida*). Imitaciones del «Canto de Orfeo» se documentan, asimismo, entre las obras poéticas del murciano y amigo de Montemayor Diego Ramírez Pagán (*Floresta de varia poesía*, 1562) y el valenciano Carlos Boyl (*Segunda parte de la silva de versos y loas de Lisandro*, Valencia, 1600).

Por otro lado, el «Canto de Orfeo» tiene un valor añadido como —por emplear términos de hoy— revista de actualidad o ecos de sociedad, un aspecto que sin duda contribuyó grandemente al éxito de la obra en los ambientes cortesanos. Y además dio pie a que en algunas ediciones se añadiesen estrofas celebrando un número mayor de damas. El más importante de tales añadidos es la inserción, en la edición de Milán, 1561?, de cuatro octavas tras las dedicadas a las damas castellanas, interpolación que seguramente es obra del propio Montemayor (véase el Apéndice).^C

122 Como se recordará, Orfeo perdió para siempre a Eurídice (*sus ojos*) porque, incumpliendo la promesa que había dado a Plutón, volvió la cabeza para mirarla antes de abandonar los Infiernos.

123 El verso puede ser imitación de este otro: «por el proceso luengo de mis daños» (Garcilaso, canción II, 54).

124 *a mí traía*: 'atraía hacia mí'. Alude al poder mágico del canto de Orfeo.

125 Estos cuatro versos cierran el exordio del poema mencionando el tema que el poeta se propone desarrollar seguidamente (*propositio*). Todo el pasaje recuerda en algunos de sus rasgos el inicio de dos poemas garcilasianos: la oda *Ad florem Gnidi* y la égloga III.^C

126 *nuestra gran Diana*: en caso de buscar un posible correlato histórico para este personaje, necesariamente hay que pensar en María de Hungría († 18 de diciembre de 1558), hermana de Carlos V y gobernadora de Flandes desde 1531 hasta 1555. De ser así, podría estar doblemente representada en el tex-

que allí está el fin, allí veréis la suma
de lo que contar puede lengua y pluma.

Los ojos levantad mirando aquella
que en la suprema silla está sentada,
el cetro y la corona junto a ella
y de otra parte la Fortuna airada;
ésta es la luz de España y clara estrella,
con cuya absencia está tan eclipsada;[127]
su nombre, oh ninfas, es doña María,
gran Reina de Bohemia, de Austria, Hungría.[128]

La otra junto a ella es doña Joana,
de Portugal Princesa y de Castilla
Infanta, a quien quitó Fortuna insana
el cetro, la corona y alta silla;[129]
y a quien la muerte fue tan inhumana
que aun ella así se espanta y maravilla
de ver cuán presto ensangrentó sus manos
en quien fue espejo y luz de lusitanos.[130]

to, por la diosa Diana y por el personaje de Felicia, quien —como se habrá notado— no acompaña desde hace un rato al grupo que forman Felismena y los demás.

127 'oscurecida', 'apenada' —España, se entiende—; el motivo de la alusión se aclara en la nota siguiente. Puede que haya juego de palabras con el sentido de *eclipsarse* como 'ausentarse'.°

128 Doña María de Austria (1528-1603), la primogénita del emperador Carlos V y de doña Isabel de Portugal, fue la primera infanta de Castilla a cuyo servicio estuvo Montemayor. A ella dedicó la *Exposición moral sobre el psalmo LXXXVI* del real profeta David (Alcalá de Henares, 1548) mientras era cantor de su capilla. Ese mismo año la Infanta se casó con el futuro emperador Maximiliano II, y ocupó la regencia de Castilla hasta 1551, fecha en que salió de España para unirse a su marido, que había subido al trono de Bohemia. A esta ausencia de España por parte de doña María debe de referirse el verso 6 de la estrofa.

129 *Fortuna insana*: 'la loca Fortuna'.

130 Se refiere al malogrado don Juan, Príncipe de Portugal.

Tras servir a doña María, Montemayor pasó a formar parte de la capilla de su hermana, doña Juana de Austria (1535-1573), a la que acompañó a Portugal como aposentador de su casa, a finales de 1552, tras la boda de ésta con el Príncipe don Juan, heredero del trono luso. El año de 1554, el mismo en que el escritor dedicó a la principesca pareja sus *Obras* (Amberes, 1554), doña Juana quedó viuda y regresó a España para ocupar el cargo de *gobernadora* del reino hasta 1556. La estrofa alude, pues, a que la muerte del Príncipe impidió a doña Juana llegar a ser reina de Portugal; aunque sí lo fue más tarde un hijo habido en tal matrimonio: el infortunado don Sebastián.°

Mirad, ninfas, la gran doña María,
de Portugal Infanta soberana,
cuya hermosura y gracia sube hoy día
a do llegar no puede vista humana;
mirad que, aunque Fortuna allí porfía,
la vence el gran valor que della mana,
y no son parte el hado, tiempo y muerte
para vencer su gran bondad y suerte.[131]

Aquellas dos que tiene allí a su lado
y el resplandor del sol han supendido,
las mangas de oro, sayas de brocado,
de perlas y esmeraldas guarnecido,
cabellos de oro fino, crespo, ondado,[132]
sobre los hombros suelto y esparcido,
son hijas del Infante lusitano
Duarte, valeroso y gran cristiano.[133]

Aquellas dos duquesas señaladas
por luz de hermosura en nuestra España,
que allí veis tan al vivo debujadas[134]
con una perfición y gracia extraña,
de Nájara y de Sessa son llamadas,[135]
de quien la gran Diana se acompaña

[131] Esta doña María (1521-1577) es hija del rey don Manuel el Afortunado y de doña Leonor de Austria, la hermana mayor de Carlos V. «El verso 7.° de esta estrofa parece referirse a la muerte de la reina doña Leonor en 1558» (Moreno Báez). El fallecimiento de doña Leonor se produjo el 18 de febrero de 1558. Puede ser, por tanto, un importante indicio para fechar la conclusión de *La Diana* después de esa fecha.[C]

[132] *crespo*: 'rizado'; *ondado*: 'ondulado'; «...es uno de los lusismos de la *Diana*» (Moreno Báez).

[133] Doña María (n. 1538) y doña Catalina (n. 1539), sobrinas de la anterior por línea paterna, por ser hijas del infante don Duarte de Portugal (hijo de don Manuel el Afortunado y de doña María de Aragón) y doña Isabel de Braganza. Don Duarte había fallecido en 1540 y sus hijas quedaron a cargo de la reina madre doña Catalina, hermana de Carlos V y esposa de Juan III (1502-1557). El llevar el pelo suelto debe de ser indicio de doncellez en una y otra dama.[C]

[134] 'pintadas tan al natural'. *Debujar* es la forma habitual de esta voz hasta 1600.

[135] «*Nájara*, en vez de Nájera es un latinismo, ya que la forma latina de esta voz es Naiara con un sufijo átono prerromano ... Los contemporáneos de Montemayor que escriben en latín usan exclusivamente las formas *Najara*, *Najarenses* y *Najarensis Dux*...» (Moreno Báez).

por su bondad, valor y hermosura,
saber y discreción sobre natura.[136]

¿Veis un valor no visto en otra alguna?
¿Veis una perfición jamás oída?
¿Veis una discreción cual fue ninguna
de hermosura y gracia guarnecida?
¿Veis la que está domando a la Fortuna
y a su pesar la tiene allí rendida? [137]
La gran doña Leonor Manuel se llama,
de Lusitania luz que al orbe inflama.[138]

Doña Luisa Carrillo, que en España
la sangre de Mendoza ha esclarecido,
de cuya hermosura y gracia extraña
el mismo Amor de amor está vencido,[139]
es la que a nuestra dea así acompaña
que de la vista nunca la ha perdido,
de honestas y hermosas claro ejemplo,
espejo y clara luz de nuestro templo.[140]

[136] Acabada la relación de damas pertenecientes a la realeza, llega ahora el turno, compartiendo una posición de privilegio *ex aequo*, para dos señoras de la alta nobleza castellana con cuyas casas estuvo relacionado de alguna manera Montemayor. Una es doña Luisa de Acuña (n. 1507), hija de los condes de Valencia de don Juan y duquesa de Nájera por su boda con don Manrique Lara, de quien enviudó en enero de 1558; el escritor dedicó a este matrimonio un pliego suelto titulado *Cancionero de las obras de devoción de Jorge de Montemayor* (Valladolid, 1552). La segunda es doña María Sarmiento de Mendoza, casada con don Gonzalo Fernández de Córdoba, tercer duque de Sessa, Terranova y Sant'Angelo; a él le dedicó Montemayor su *Segundo cancionero* (Amberes, 1558).○

[137] *domando*: 'dominando', 'sujetando'. La Fortuna solía representarse como una figura femenina cuyos pies se apoyaban sobre algo inestable, como una esfera o una rueda en movimiento.

[138] «Doña Leonor Manuel, dama portuguesa que fue camarera mayor de la princesa doña Juana, era hija de don Diego de Mello y Figueiredo, caballerizo mayor de la emperatriz doña Isabel; casó con don Pedro Luis Garcerán de Borja, Marqués de Navarrés, Maestre de Montesa y Virrey de Cataluña, hermano de San Francisco de Borja, y murió en el año de 1586» (Moreno Báez). Por su matrimonio con un miembro de la casa ducal de Gandía la mención de esta dama establece un vínculo entre esta parte del «Canto de Orfeo» y la parte valenciana, cuya estrofa 25 está dedicada a dos damas valencianas de dicha casa.○

[139] El pasaje recuerda, con evidente funcionalidad panegírica, un tema poético tradicional, el del Amor enamorado.○

[140] Doña Luisa era hija de don Luis Mendoza y Ayala, conde de Priego, y de doña Estefanía de Villarreal.○

¿Veis una perfición tan acabada,
de quien la misma Fama está envidiosa?
¿Veis una hermosura más fundada
en gracia y discreción que en otra cosa,
que con razón obliga a ser amada,
porque es lo menos della el ser hermosa?
Es doña Eufrasia de Guzmán su nombre,
digna de inmortal fama y gran renombre.[141]

Aquella hermosura peregrina,[142]
no vista en otra alguna sino en ella,
que a cualquier seso apremia y desatina,
y no hay poder de amor que apremie el della,
de carmesí vestida y muy más fina
de su rostro el color que no el de aquélla,[143]
doña María de Aragón se llama,
en quien se ocupará de hoy más la Fama.[144]

¿Sabéis quién es aquella que señala
Diana y nos la muestra con la mano,[145]
que en gracia y discreción a ella iguala
y sobrepuja a todo ingenio humano;

[141] «...esta doña Eufrasia, dama de la princesa doña Juana ... fue hija de don Gonzalo Franco de Guzmán, señor de Préjano y Villafuerte y ayo del futuro emperador Fernando I, y de doña Marina de Porres, dama de la emperatriz doña Isabel ... casó en 1564 con don Antonio de Leyva, tercer príncipe de Asculi, del que quedó viuda aquel mismo año» (Moreno Báez). Según algunas fuentes, fue amante de Felipe II, de quien habría tenido un hijo. Seguramente es la dama del mismo nombre que menciona Montemayor en su composición «A unos galanes que se sentaron en un arca delante de las damas».○

[142] *peregrina*: 'fuera de lo común'.

[143] Esta dama, vestida de *carmesí* ('grana', 'tejido de este color'), tiene el color más delicado que el del tejido que gasta. Montemayor se vale, por necesidades métricas, de la ambigüedad genérica de *color*, adjuntándole un adjetivo femenino (*fina*), un artículo masculino y un pronombre femenino (*aquélla*, referido a *carmesí* como 'grana').

[144] Pudiera ser esta doña María una hija de don Álvaro Fernández de Córdoba, señor de Valenzuela, caballerizo mayor de Felipe II, y de doña María de Aragón, que fue dama de la emperatriz Isabel; la hija llegó a ser dama de tres esposas de Felipe II, doña María, doña Isabel y doña Ana. Otra hija del mismo matrimonio es doña Leonor de Milán, la condesa de Gelves que cantó en sus versos Fernando de Herrera. Montemayor también nombra a esta doña María en el poema «A unos galanes que se sentaron...» y le dedicó su égloga IV.○

[145] La que *señala* es la dama: hay que entender una *a* embebida tras el verbo.

y aun igualalla en arte, en ser y en gala
sería, según es, trabajo en vano?
Doña Isabel Manrique y de Padilla,
que al fiero Marte vence y maravilla.[146]

Doña María Manuel y doña Joana
Osorio son las dos que estáis mirando,
cuya hermosura y gracia sobrehumana
al mismo Amor de amor está matando,
y está nuestra gran dea muy ufana
de ver a tales dos de nuestro bando.
Loallas según son es excusado:
la Fama y la razón ternán cuidado.[147]

Aquellas dos hermanas tan nombradas,
cada una es una sola y sin segundo,
su hermosura y gracias extremadas
son hoy en día un sol que alumbra el mundo.
Al vivo me parecen trasladadas
de la que a buscar fui hasta el profundo:[148]
doña Beatriz Sarmiento y Castro es una,
con la hermana hermosa cual ninguna.[149]

146 El verso final de la octava compara implícitamente a la señora con Venus, cuya belleza cautivó a Marte.

Doña Isabel, que fue dama de la princesa doña Juana, nació del matrimonio entre don Antonio Manrique, Adelantado Mayor de Castilla, y doña Luisa de Padilla. Se casó con don Juan de Mendoza, segundo marqués de Montesclaros, conocido como poeta ocasional. La dama figura entre los participantes en las bodas de Felipe II con Isabel de Valois. Montemayor la menciona en el poema «A unos galanes que se sentaron...».○

147 *ternán cuidado*: 'se encargarán'.

En los nobiliarios se mencionan diversas señoras de nombre María Manuel. La que aquí se elogia tiene que ser la misma que figura como dama de doña Juana en el testamento de la Princesa. También la cita Montemayor en el poema «A unos galanes que se sentaron...». Doña Juana Osorio, por su parte, podría ser la hija de don Juan Portocarrero, tercer conde de Medellín, y doña María Osorio; también la nombra Montemayor en el poema antes citado.○

148 *el profundo*: 'los infiernos'. Las damas son, pues, el vivo retrato de Eurídice.

149 «Hija de don Diego de Mendoza Sarmiento, tercer conde de Rivadavia, y de doña Leonor de Castro y Portugal, que a su vez lo era de los condes de Lemos ... doña Beatriz tuvo una hermana, llamada doña María, que casó con Diego María de Ovando, 1er conde de Uceda» (Moreno Báez).○

El claro sol que veis resplandeciendo
y acá y allá sus rayos va mostrando,
la que del mal de amor se está riyendo,
del arco, aljaba y flechas no curando,[150]
cuyo divino rostro está diciendo
muy más que yo sabré decir loando,
doña Joana es de Zárate, en quien vemos
de hermosura y gracia los extremos.[151]

Doña Ana Osorio y Castro está cabe ella,
de gran valor y gracia acompañada,
ni deja entre las bellas de ser bella
ni en toda perfición muy señalada;
mas su infelice hado usó con ella
de una crueldad no vista ni pensada,
porque al valor, linaje y hermosura
no fuese igual la suerte y la ventura.[152]

Aquella hermosura guarnecida
de honestidad y gracia sobrehumana,
que con razón y causa fue escogida
por honra y prez del templo de Diana,
contino vencedora y no vencida,[153]
su nombre, oh ninfas, es doña Juliana;
de aquel gran duque nieta y Condestable,
de quien yo callaré: la Fama hable.[154]

Mirá de la otra parte la hermosura
de las ilustres damas de Valencia,

[150] *no curando*: 'descuidada'.

[151] Esta dama está todavía por identificar.○

[152] «Hija de don Álvaro Osorio y de doña Beatriz de Castro, condesa de Lemos ... casó con don Luis Colón y Toledo, 2.° duque de Veragua; debió de morir joven, a juzgar por lo que dice Montemayor» (Moreno Báez). Pero la alusión debe de referirse a otra ciscunstancia desgraciada, dado que Montemayor sólo nombra en este poema señoras que vivían cuando lo compuso.○

[153] Es decir: que muchos se enamoraron de ella sin ella enamorarse de ninguno; de ahí su preeminencia en el templo de Diana.

[154] «...don Iñigo Fernández de Velasco, 4.° duque de Frías y condestable de Castilla, y doña Ana de Guzmán, su mujer, tuvieron una hija llamada Juliana, la cual era nieta *lato sensu*, en realidad bisnieta, del famoso don Iñigo, 2.° duque y gobernador del Reino de Castilla, junto con el cardenal Adriano y el almirante don Enrique Enríquez, durante la guerra de las Comunidades» (Moreno Báez).

a quien mi pluma ya de hoy más procura
perpetuar su fama y su excelencia.[155]
Aquí, fuente helicona, el agua pura
otorga, y tú, Minerva, empresta ciencia,[156]
para saber decir quién son aquellas
que no hay cosa que ver después de vellas.

Las cuatro estrellas ved resplandecientes,
de quien la Fama tal valor pregona,
de tres insignes reinos decendientes[157]
y de la antigua casa de Cardona.
De la una parte duques excelentes,
de otra el trono, el cetro y la corona;
del de Sogorbe hijas, cuya fama
del Bórea al Austro, al Euro se derrama.[158]

[155] Ahora da inicio la galería de damas valencianas, a cuya celebración dice Orfeo/Montemayor querer consagrar su poesía de ahora en adelante (*de hoy más*). Puede no ser ocioso recordar ahora que la ciudad levantina tenía fama en la época de ser un lugar de costumbres harto relajadas, por lo que la expresión *damas de Valencia* se prestaba a interpretaciones maliciosas.

La edición de Milán, 1561 intercala delante de esta estrofa cuatro octavas en elogio de otras tantas damas (véase Apéndice). Alguién añadió asimismo en la edición de Zaragoza, 1562, sesenta y cinco octavas, en las que se elogian diversas damas aragonesas, castellanas y catalanas.

[156] *fuente helicona*: 'fuente heliconia'; es la fuente de Hipocrene, que mana en el Helicón (a veces llamado Helicona), monte de Beocia consagrado a Apolo y las musas. Simboliza, pues, la inspiración poética. Montemayor utiliza aquí como adjetivo una voz que solía usarse como sustantivo.°

empresta: 'da', 'comunica'. La invocación a Minerva se justifica por ser diosa de la sabiduría, protectora de sabios y artistas.

[157] *decendientes* es variante fonética por 'descendientes'.

[158] 'cuya fama (del duque de Segorbe) se extiende por todas partes'. *Bórea*, *Austro* y *Euro* son, respectivamente, nombres poéticos de los vientos del norte, del sur y del este. Suelen usarse, como aquí, para designar los puntos cardinales correspondientes. Este último verso se repite casi literalmente más abajo (p. 205).

Montemayor abre su galería de damas valencianas mencionando a cuatro de las hijas de don Alfonso de Aragón, segundo duque de Segorbe (*Sogorbe*, por asimilación vocálica, en el texto) y de Cardona, Virrey y Capitán General de Valencia entre 1558 y 1563, casado con doña Juana Folch de Cardona, tercera duquesa de Cardona. «Por ser él bisnieto de don Fernando el de Antequera, rey de Aragón y por remontar el fabuloso origen de los Cardona a una hermana de Carlomagno, las hijas del duque podían considerarse descendientes de reyes de Castilla, de Aragón y de Francia» (Moreno Báez). En realidad las hijas del virrey fueron siete, aunque una de ellas ya había fallecido en enero de 1557: es posible que

La luz del orbe y la flor de España,[159]
el fin de la beldad y hermosura,
el corazón real que le acompaña,
el ser, valor, bondad sobre natura,
aquel mirar que en verlo desengaña
de no poder llegar allí criatura,[160]
doña Ana de Aragón se nombra y llama,
a do paró el Amor, cansó la Fama.[161]

Doña Beatriz, su hermana, junto de ella
veréis, si tanta luz podéis miralla.
Quien no podré alabar es sola ella,
pues no hay podello hacer sin agravialla.
A aquel pintor que tanto hizo en ella
se queda el cargo de poder loalla,[162]
que a do no llega entendimiento humano
llegar mi flaco ingenio es muy en vano.

Doña Francisca de Aragón quisiera
mostraros, pero siempre está escondida;
su vista soberana es de manera
que a nadie que la ve deja con vida;
por eso no parece.[163] ¡Oh, quién pudiera
mostraros esta luz, que al mundo olvida,
porque el pintor que tanto hizo en ella
los pasos le atajó de merecella![164]

Montemayor sólo mencione a las solteras —se sabe que doña Madalena lo era todavía en 1564, mientras que doña Francisca y doña Beatriz lo fueron hasta su muerte.○

159 La medida del verso exige el hiato tras la quinta sílaba. «El violento hiato de este verso es ... un lusismo prosódico» (Moreno Báez).

160 Es decir: 'quien la ve se da cuenta de que es imposible merecerla'.

161 O sea: 'el Amor desistió de tentarla en vano y la Fama se cansó sin poder alabarla como merecía'.

162 El *pintor* es Dios. La identificación del Creador con un artista (*Deus artifex*) y más concretamente con un pintor (*Deus pictor*) es una idea muy difundida desde antiguo.○

163 Esta doña Francisca no se deja ver porque quien la ve muere (de amor, se entiende); puede ser alusión a que viviera retirada del mundo, quizá en un convento. Del basilisco, animal fabuloso con cuerpo de serpiente, patas de ave y cola puntiaguda, se decía algo parecido: que su mirada mataba.○

164 'porque Dios no quiso que el mundo fuera digno de semejante belleza'; *le* se refiere, pues, a *mundo*.

A doña Madalena estáis mirando,
hermana de las tres que os he mostrado.
Miralda bien, veréis que está robando
a quien la mira y vive descuidado;[165]
su grande hermosura amenazando
está, y el fiero Amor el arco armado,
porque no pueda nadie ni aun miralla
que no le rinda o mate sin batalla.

Aquellos dos luceros que a porfía
acá y allá sus rayos van mostrando,
y a la excelente casa de Gandía
por tan insigne y alta señalando,
su hermosura y suerte sube hoy día
muy más que nadie sube imaginando.
¿Quién ve tal Margarita y Madalena,
que no tema de amor la horrible pena? [166]

¿Queréis, hermosas ninfas, ver la cosa
que el seso más admira y desatina?
Mirá una ninfa más que el sol hermosa,
pues quién es ella o él jamás se atina.
El nombre desta fénix tan famosa
es en Valencia doña Catalina
Milán, y en todo el mundo es hoy llamada
la más discreta, hermosa y señalada.[167]

Alzad los ojos y veréis, de frente
del caudaloso río y su ribera
peinando sus cabellos, la excelente
doña María Pexón y Zanoguera,[168]

[165] 'Miradla bien, veréis que está enamorando...'.

[166] «Se trata de dos hijas de don Juan de Borja, tercer duque de Gandía y de doña Francisca de Castro y Pinós, su segunda mujer. Fueron por tanto hermanas de San Francisco de Borja y cuñadas de doña Leonor Manuel, marquesa de Navarrés, también celebrada en el *Canto de Orfeo*» (Moreno Báez).○

[167] «...doña Catalina de Milá o Milán fue hija de don Marco Antonio de Milá y de doña Mariana Carroz y mujer de don Jerónimo de Cavanilles, Villarrasa y Borja...» (Moreno Báez).○

[168] Está por identificar esta dama, cuyos apellidos corresponden a los de ilustres familias valencianas (el primero de ellos sería en realidad Pexó o Peixó). La actitud en que aparece suele atribuirse a las ninfas. ¿Habrá que identificar el río aludido con el Turia?

cuya hermosura y gracia es evidente
y en discreción la prima y la primera.[169]
Mirad los ojos, rostro cristalino,
y aquí puede hacer fin vuestro camino.

Las dos mirad que están sobrepujando
a toda discreción y entendimiento,
y entre las más hermosas señalando
se van por solo un par sin par ni cuento,[170]
los ojos que las miran sojuzgando,
pues nadie las miró que viva exento.
¡Ved qué dirá quien alabar promete
las dos Beatrices, Vique y Fenollete![171]

Al tiempo que se puso allí Diana
con su divino rostro y excelente
salió un lucero luego, una mañana
de mayo muy serena y refulgente;[172]
sus ojos matan y su vista sana;[173]
despunta allí el Amor su flecha ardiente;[174]
su hermosura hable y testifique
ser sola y sin igual doña Ana Vique.[175]

Volved, ninfas,[176] veréis doña Teodora
Carroz, que del valor y hermosura
la hace el tiempo reina, y gran señora
de toda discreción y gracia pura.
Cualquier cosa suya os enamora,

[169] *la prima*: 'el primor', 'la flor'. *Prima* es aquí forma sustantivada de un adjetivo latinizante.○

[170] 'un par sin igual y de belleza incalculable'.

[171] De doña Beatriz Vique o Vich sabemos que se casó en 1562 con don Juan Zanoguera y Peixó. «Doña Beatriz Fenollete o Fenollet fue hija de don Francisco Fenollet, Baile de Játiva, y de doña Francisca Ferrer. Casó con don Juan Ramírez de Arellano» (Moreno Báez). Don Francisco Fenollet destacó como caballero cortesano en las armas y las letras.○

[172] 'Cuando la luna desapareció del firmamento... salió el lucero del alba'. La presentación de esta dama se escenifica, por tanto, como un amanecer.

[173] 'sus ojos enamoran y verla es el remedio'.

[174] *despunta*: 'gasta la punta'.○

[175] «Doña Ana Vique o Vich fue hija de don Luis Vich, señor de las baronías de Laurín y Matada, camarero de Carlos V y embajador en Roma, y de doña Mencía Manrique de Lara, y mujer de don Gaspar Marradas, señor de Sallent» (Moreno Báez).○

[176] *volved*: 'volveos'.

ninguna cosa vuestra os asegura
para tomar tan grande atrevimiento
como es poner en ella el pensamiento.[177]

Doña Ángela de Borja contemplando
veréis que está, pastores, en Diana;[178]
y en ella la gran dea está mirando
la gracia y hermosura soberana.
Cupido allí a sus pies está llorando
y la hermosa ninfa muy ufana
en ver delante della estar rendido
aquel tirano fuerte y tan temido.[179]

De aquella ilustre cepa Zanoguera
salió una flor tan extremada y pura
que, siendo de su edad la primavera,
nenguna se le iguala en hermosura;[180]
de la excelente madre es heredera
en todo cuanto pudo dar natura,
y así doña Jerónima ha llegado
en gracia y discreción al sumo grado.[181]

¿Queréis quedar, oh ninfas, admiradas
y ver lo que a ninguna dio ventura?
¿Queréis al puro extremo ver llegadas
valor, saber, bondad y hermosura?
Mirad doña Verónica Marradas,[182]
pues solo verla os dice y asegura

[177] «Hija de don Galcerán Carroz de Vilaragut, tercer Barón de Toga, y de doña Laudomia Burguerino, y mujer de don Jerónimo Artés» (Moreno Báez).○

[178] *contemplando*: 'considerando con recogimiento y levantamiento de espíritu'. Es frase de evidente connotación religiosa.○

[179] «Muy frecuente fue el nombre de Ángela entre las damas de este apellido, sobre todo en la rama de los Lanzol de Romaní, ya que encuentro en los nobiliarios no menos de seis, todas de este siglo, sin que podamos precisar cuál de ellas fue, por su edad y por el papel que desempeñara en la corte virreinal del duque de Segorbe, la celebrada por Montemayor» (Moreno Báez).○

[180] *nenguna*: 'ninguna'. El cambio en la primera sílaba de *i* átona en *e* es fenómeno corriente en el español de los portugueses.

[181] Dama sin identificar hasta hoy.○

[182] Otro caso de complemento directo de persona sin preposición *a* delante; lo mismo ocurre en el primer verso de la siguiente estrofa.

que todo sobra y nada falta en ella,
si no es quien pueda o piense merecella.[183]

Doña Luisa Peñarroja vemos
en hermosura y gracia más que humana,
en toda cosa llega a los extremos
y a toda hermosura vence y gana.
No quiere el crudo Amor que la miremos
y quien la vio, si no la ve, no sana;
aunque después de vista, el crudo fuego
en su vigor y fuerza vuelve luego.[184]

Ya veo, ninfas, que miráis aquella
en quien estoy contino contemplando,
los ojos se os irán por fuerza a ella,
que aun los del mismo Amor está robando;
mirad la hermosura que hay en ella,
mas ved que no ceguéis quizá mirando
a doña Joana de Cardona,[185] estrella
que el mismo Amor está rendido a ella.[186]

Aquella hermosura no pensada
que veis, si verla cabe en vuestro vaso;[187]
aquella cuya suerte fue extremada,
pues no teme fortuna, tiempo y caso;
aquella discreción tan levantada,
aquella que es mi musa y mi Parnaso,

183 Dama sin identificar; *Marradas* es el apellido de otro importante linaje valenciano. En algunas ediciones de *La Diana* va dedicada a esta señora la *Historia de... Píramo y Tisbe*, obra de Montemayor, que acompaña a *La Diana* desde la impresión de Valladolid, 1561. La primera que presenta la dedicatoria es la de Zaragoza, 1562.

184 Esta señora está por identificar.○

185 «Esta doña Juana debe sin duda pertenecer a la rama de los Cardona que vivían en Valencia y que fueron barones de Bellpuig y señores de Guadalest...» (Moreno Báez).○

186 La utilización de palabras-rima es un artificio poético que remonta a los primores de la poesía trovadoresca y tiene bastante eco entre los poetas del Siglo de Oro. La rima idéntica (*ella* consigo misma por tres veces) se combina aquí con la derivada (*aquella*: *ella*) y la intensa o *rime riche* (*ella*: *estrella*). Aunque tales procedimientos se han dado anteriormente en las estrofas 3, 12, 17 y 22, ésta es la única vez en todo el «Canto» que el pareado final carece de una rima propia.○

187 'si vuestra persona es capaz de verla'.

Joana Ana es Catalana,[188] fin y cabo
de lo que en todas por extremo alabo.

Cabe ella está un extremo no vicioso,
mas en virtud muy alto y extremado,[189]
dispusición gentil, rostro hermoso,
cabellos de oro y cuello delicado,
mirar que alegra, movimiento airoso,
juicio claro y nombre señalado:
doña Ángela Fernando, a quien natura
conforme al nombre dio la hermosura.[190]

Veréis cabe ella doña Mariana,
que de igualalla nadie está segura;
miralda junto a la excelente hermana:
veréis en poca edad gran hermosura;
veréis con ella nuestra edad ufana,

[188] No ha podido determinarse quién sea esta Juana Ana —o quizá Ana a secas ya que el verso parece reclamar una enmienda— de apellido Catalá o Catalán. Ahora bien, la explícita afirmación que contiene la estrofa de que esa dama es la musa de Orfeo/Montemayor invita, más aun, exige analizarla meticulosamente a la luz de otros datos conocidos, por si de esta manera puede llegarse a alguna conclusión verosímil acerca de la identidad de la señora. Una cadena de conjeturas permite, en efecto, suponer que pueda tratarse de doña Ana Ferré o Ferrer, dama a la que el escritor también reconoce en otro lugar como la inspiradora de sus versos. Su nombre y una declaración de amor pueden leerse en el siguiente criptograma: «*A*quella hermosura *no* pensad*a*, / que veis, si verla cabe en vuestro vaso; / aquella cuya su*er*te *f*ue estremada, / pues no teme fortuna, tiempo y caso; / *a*quella discreció*n* tan levantad*a*, / *a*quella que es mi *m*usa y mi Parnas*o*...»; dado que el criptograma se halla en parte dispuesto en las letras inicial y final de algunos versos, cabe entender que la reiteración de términos como *extremada*, *fin y cabo* y *por extremo* funciona aquí como una invitación a descubrir el juego. Ahora bien, si la señora es Ana Ferrer, por qué la llama el texto *Catalana*: ¿querrá decir que la dama es catalana de nación? ¿Que está vinculada de alguna manera al linaje valenciano de los Catalá o Catalán? ¿Ambas cosas a la vez? No hay respuesta cierta a estas preguntas, como tampoco puede saberse con seguridad si, de ser correcto el análisis realizado, la pastora Diana tiene su trasunto real en doña Ana Ferrer. Aunque por el momento me parece la hipótesis mejor fundada.

[189] El tópico hacía de los extremos vicio y del medio virtud.

[190] «Doña Ángela Fernando o Ferrando fue hija de don Jerónimo Ferrando y de doña Ángela Díez y Vilanova, que por parte de madre estaba emparentada con la consorte del rey don Martín. Casó la doña Ángela aquí celebrada con don Jaime Ferrer, cabeza de su casa» (Moreno Báez).

veréis en pocos años gran cordura,
veréis que son las dos el cabo y suma
de cuanto decir puede lengua y pluma.[191]

Las dos hermanas Borjas escogidas,
Hipólita, Isabel, que estáis mirando,
de gracia y perfición tan guarnecidas
que al sol su resplandor está cegando;
miraldas y veréis de cuántas vidas
su hermosura siempre va triunfando;
mirá los ojos, rostro y los cabellos,
que el oro queda atrás y pasan ellos.[192]

Mirá doña María Zanoguera,
la cual de Catarroja es hoy señora,[193]
cuya hermosura y gracia es de manera
que a toda cosa vence y la enamora;
su fama resplandece por doquiera
y su virtud la ensalza cada hora.
Pues no hay que desear después de vella,[194]
¿quién la podrá loar sin ofendella?

La que esparcidos tiene sus cabellos
con hilo de oro fino atrás tomados,
y aquel divino rostro, que él y ellos
a tantos corazones trae domados,
el cuello de marfil, los ojos bellos,
honestos, bajos, verdes y rasgados,
doña Joana Milán por nombre tiene,
en quien la vista para y se mantiene.[195]

Aquella que allí veis en quien natura
mostró su ciencia ser maravillosa,

[191] Aparentemente se trata de una hermana todavía no identificada de la anterior, pero quizá esta estrofa esté fuera de sitio, con lo que la identificación se hace todavía más difícil.□○

[192] No es posible identificar con toda precisión a estas señoras.○

[193] Catarroja es una población de la huerta valenciana, situada a pocos kilómetros al sur de la capital. «Doña María Zanoguera, señora de Catarroja, fue hija de don José Miguel Zanoguera y de doña Ana Artés de Albadell y mujer de don Antonio de Calatayud, señor de la villa de Provencio» (Moreno Báez).○

[194] 'no hay cosa que desear...'; el relativo carece de antecedente explícito.

[195] Esta señora sigue sin identificar.

pues no hay pasar de allí en hermosura
ni hay más que desear a una hermosa,
cuyo valor, saber y gran cordura
levantarán su fama en toda cosa,
doña Mencía se nombra Fenollete,
a quien se rinde Amor y se somete.[196]

Doña Isabel de Borja está de frente
y al fin y perfición de toda cosa.[197]
Mirad la gracia, el ser y la excelente
color más viva que purpúrea rosa;
mirá que es de virtud y gracia fuente
y nuestro siglo ilustra en toda cosa.
Al cabo está de todas su figura
por cabo y fin de gracia y hermosura.[198]

La canción del celebrado Orfeo fue tan agradable a los oídos de Felismena y de todos los que la oían que así los tenía suspensos como si por ninguno de ellos hubiera pasado más de lo que presente tenían.[199] Pues habiendo muy particularmente mirado el rico aposento con todas las cosas que en él había que ver, salieron las ninfas por una puerta a la gran sala,[200] y por otra de la sala a un hermoso jardín, cuya vista no menos admiración les causó que lo que hasta allí habían visto; entre cuyos árboles y hermosas flores había muchos sepulcros de ninfas y damas, las cuales habían con gran limpieza conservado la castidad debida a la castísima diosa.[201]

[196] Dama no identificada.○

[197] Se entiende que doña Isabel —aún por identificar— mira de frente la estatua de Diana que preside el templo.○

[198] 'Su figura está al final de todas porque ella es el remate de la gracia y la hermosura'. Los dos versos finales de la octava indican claramente que el «Canto» concluye aquí. A pesar de ello, esta estrofa ocupa la posición de antepenúltima en la *princeps*.□

[199] Esto es, que no se acordaban para nada de su vida anterior. La música produce una acción terapéutica (meloterapia) en el ánimo de los enamorados cuyo efecto más evidente es el de anular la memoria, con lo que se corta el flujo de los sufrimientos que hasta ahora han venido soportando.

[200] Se trata de la *rica sala* mencionada antes, cuyas paredes estaban adornadas con historias alusivas a mujeres ejemplares por su castidad.

[201] La presencia de sepulcros y otros monumentos funerarios constituye una constante de la literatura bucólica desde antiguo, renovada como tantas otras por Sannazaro en la *Arcadia*. Por esta vía, la muerte llega a ser contrapunto indispensable de la vida arcádica.○

Estaban todos los sepulcros coronados de enredosa yedra;[202] otros de olorosos arrayanes, otros de verde laurel. Demás desto había en el hermoso jardín muchas fuentes de alabastro, otras de mármol jaspeado y de metal, debajo de parrales que por encima de artificiosos arcos extendían sus ramas. Los mirtos hacían cuatro paredes almenadas y por encima de las almenas parecían muchas flores de jazmín, madreselva y otras muy apacibles a la vista. En medio del jardín estaba una piedra negra sobre cuatro pilares de metal, y en medio de ella un sepulcro de jaspe, que cuatro ninfas de alabastro en las manos sostenían. En torno dél estaban muchos blandones [203] y candeleros de fina plata, muy bien labrados, y en ellos hachas blancas ardiendo.[204] En torno de la capilla había algunos bultos de caballeros y damas,[205] unos de metal, otros de alabastro, otros de mármol jaspeado y de otras diferentes materias. Mostraban estas figuras tan gran tristeza en el rostro que la pusieron en el corazón de la hermosa Felismena y de todos los que el sepulcro vían. Pues mirándolo muy particularmente vieron que a los pies de él, en una tabla de metal que una Muerte tenía en las manos, estaba este letrero:[206]

Aquí reposa doña Catalina
de Aragón y Sarmiento, cuya fama
al alto cielo llega y se avecina
y desde el Bórea al Austro se derrama.
Matéla, siendo Muerte, tan aína
por muchos que ella ha muerto, siendo dama.[207]

[202] *enredosa*: 'que se enreda'. Pudiera ser un lusismo.°

[203] 'candeleros de gran tamaño'.

[204] *hachas*: 'velas gruesas'.

[205] La capilla ardiente estaba rodeada por algunas estatuas (*bultos*).

[206] Un esqueleto, figura tópica de la muerte, sostiene en las manos una plancha (*tabla*) de metal, en la que figura el epitafio de la dama allí enterrada. A la Muerte responde en otra octava la Inmortalidad o Vida del Espíritu, representada por un águila.

La difunta doña Catalina de Aragón y Sarmiento era hija de don Alonso Felipe de Aragón, conde de Ribagorza y duque de Luna, y de su tercera esposa doña Ana Sarmiento. Pertenecía, por tanto, al ilustre linaje de los Aragón Gurrea, descendientes de un hijo natural del rey Juan II; era hermana de doña Marina de Aragón, dama de la emperatriz Isabel, cuya temprana muerte en 1549 fue llorada por los poetas del momento. El destino de doña Catalina fue similar al de su hermana, pues también murió prematuramente en Valladolid, siendo dama de la princesa doña Juana. Montemayor la nombra en su poema «A unos galanes que se sentaron en un arca delante de las damas».°

[207] *aína*: 'pronto'. La Muerte dice haber matado a doña Catalina como

Aquí está el cuerpo, el alma allá en el cielo,
que no la mereció gozar el suelo.

Después de leído el epigrama[208] vieron como en lo alto del sepulcro estaba una águila de mármol negro con una tabla de oro en las uñas y en ella estos versos:

Cual quedaría, oh Muerte, el alto cielo
sin el dorado Apolo y su Diana,
sin hombre ni animal el bajo suelo,
sin norte el marinero en mar insana,
sin flor ni yerba el campo y sin consuelo,
sin el rocío de aljófar la mañana,
así quedó el valor, la hermosura,
sin la que yace en esta sepultura.

Cuando estos dos letreros hubieron leído y Belisa entendido por ellos quién era la hermosa ninfa que allí estaba sepultada,[209] y lo mucho que nuestra España había perdido en perdella, acordándosele de la temprana muerte del su Arsileo, no pudo dejar de decir con muchas lágrimas:

—¡Ay Muerte, cuán fuera estoy de pensar que me has de consolar con males ajenos! Duéleme en extremo lo poco que se gozó tan gran valor y hermosura como esta ninfa me dicen que tenía,[210] porque ni estaba presa de amor ni nadie mereció que ella lo estuviese, que si otra cosa entendiera por tan dichosa la tuviera yo en morirse como a mí por desdichada en ver, oh cruda Muerte, cuán poco caso haces de mí, pues llevándome todo mi bien me dejas, no para más que para sentir esta falta. ¡Oh mi Arsileo! ¡Oh discreción jamás oída! ¡Oh el más firme amador que jamás pudo verse! ¡Oh el más claro ingenio que naturaleza pudo dar! ¿Qué ojos pudieron verte? ¿Qué ánimo pudo sufrir tu desastrado fin? ¡Oh Arsenio, Arsenio, cuán poco pudiste sufrir la muerte del desastrado hijo, teniendo más ocasión de sufrilla que yo! ¿Por qué, cruel Arsenio, no quesiste que yo participase de dos muertes,[211]

venganza de los muchos que murieron de amor por ella.

[208] 'inscripción'.

[209] El pasaje deja bien claro que las ninfas de Felicia son el trasunto literario de damas de la corte.

[210] *se gozó*: 'disfrutó'. El sujeto es *esta ninfa*; *se* es dativo ético.

[211] Belisa hubiera querido que Arsenio la matase a ella también.

que por estorbar la que menos me dolía diera yo cien mil vidas, si tantas tuviera? Adiós, bienaventurada ninfa, lustre y honra de la real casa de Aragón. Dios dé gloria a tu ánima y saque la mía de entre tantas desventuras.

Después que Belisa hubo dicho estas palabras y después de haber visto otras muchas sepulturas, muy riquísimamente labradas, salieron por una puerta falsa,[212] que en el jardín estaba, al verde prado, adonde hallaron a la sabia Felicia, que sola se andaba recreando, la cual los recibió con muy buen semblante. Y en cuanto se hacía hora de cenar se fueron a una gran alameda, que cerca de allí estaba, lugar donde las ninfas del suntuoso templo algunos días salían a recrearse, y, sentados en un pradecillo, cercado de verdes sauces, comenzaron a hablar unos con otros, cada uno en la cosa que más contento le daba.[213]

La sabia Felicia llamó junto a sí al pastor Sireno y a Felismena, la ninfa Dórida se puso con Silvano hacia una parte del verde prado, y las dos pastoras Selvagia y Belisa con las hermosas ninfas Cintia y Polidora se apartaron hacia otra parte, de manera que, aunque no estaban unos muy lejos de los otros, podían muy bien hablar sin que estorbase uno lo que el otro decía.[214] Pues queriendo Sireno que la plática y conversación se conformase con el tiempo y lugar, y también con la persona a quien hablaba, comenzó a hablar desta manera:[215]

[212] 'oculta' o 'disimulada'.

[213] Son numerosas las obras renacentistas, particularmente diálogos, en las que un jardín o un espacio natural sirve como lugar apropiado para la amena conversación. El recurso permite introducir en el marco pastoril temas propios del debate académico y cortesano. En este caso se trata de cuestiones pertenecientes a la filografía o teoría amorosa.

[214] Llama la atención que los nueve personajes no aparezcan aquí formando tres grupos de tres. Quizá Montemayor ha considerado más natural una disposición menos estricta, aunque no puede descartarse que haya algún tipo de error en el texto, ya que, como se verá más abajo, se producen algunas contradicciones entre este pasaje y el posterior desarrollo de la conversación.

[215] La intervención de Sireno se adecua al principio que la Retórica define como *decoro*. La observación sirve para marcar el carácter elaborado y, diríase, técnico de las conversaciones que ahora mantienen ninfas y pastores. Todo lo cual guarda relación con el hecho de que las páginas que siguen son, en buena parte, una adaptación, versión bastante fiel por momentos, de uno de los más famosos tratados filográficos del XVI: los *Diálogos de amor* de León Hebreo. El fragmento aprovechado pertenece concretamente a la parte final del libro I, en la que se abordan las relaciones entre amor y razón, de un lado, y amor y deseo, de otro. Como las dos traduc-

—No me parece fuera de propósito, señora Felicia, preguntar yo una cosa que jamás pude llegar al cabo del conocimiento della, y es ésta: afirman todos los que algo entienden que el verdadero amor nace de la razón; y si esto es así, ¿cuál es la causa por que no hay cosa más desenfrenada en el mundo ni que menos se deje gobernar por ella?

Felicia le respondió:

—Así como esa pregunta es más que de pastor, así era necesario que fuese más que mujer la que a ella respondiese.[216] Mas con lo poco que yo alcanzo no me parece que porque el amor tenga por madre a la razón se ha de pensar que él se limite ni gobierne por ella, antes has de prosuponer que,[217] después que la razón del conocimiento lo ha engendrado,[218] las menos veces quiere que le gobierne; y es de tal manera desenfrenado que las más de las veces viene en daño y perjuicio del amante, pues por la mayor parte los que bien aman se vienen a desamar a sí mismos, que es contra razón y derecho de naturaleza. Y ésta es la causa por que le pintan ciego y falto de toda razón.[219] Y como su madre Venus tiene los ojos hermosos, así él desea siempre lo más hermoso. Píntanlo desnudo, porque el buen amor ni puede disimularse con la razón ni encubrirse con la prudencia.[220] Píntanle con alas, porque velocísimamente entra en el ánima del amante, y cuanto más perfecto es con tanto mayor velocidad y enajenamiento de sí mismo va a buscar la persona amada;[221] por lo cual decía Eurípides que el amante vivía en el cuerpo del amado.[222] Píntanlo asi-

ciones castellanas de esta obra son posteriores a *La Diana*, es prácticamente seguro que Montemayor hizo su versión a partir de alguna edición italiana del libro.○

216 Pese a sus poderes y saberes Felicia se considera a sí misma una mujer como otra. No es raro, por otra parte, encontrar en textos bucólicos observaciones que ponen en evidencia algunas de las convenciones básicas del género. En este caso se trata de la capacidad de los pastores para mantener una conversación sobre temas de filosofía amorosa. Esta rápida introducción no figura, claro, en León Hebreo.○

217 'más bien tienes que partir de la idea'; la forma *prosuponer* alternaba con *presuponer* en la época.

218 *razón del conocimiento* traduce «ragione conoscitiva» (León Hebreo).

219 Aquí empieza una descripción de Cupido conforme a tópicos iconográficos y literarios muy difundidos.○

220 *buen amor* vierte «grande amore» (León Hebreo).

221 Nuevo caso de *tanto* invariable ante comparativo; el *enajenamiento de sí* se entiende referido al enamorado.

222 La idea de que el amante vive en el amado es un conocido tópico de la literatura amorosa. No hay noticia, sin embargo, de que Eurípides haya contribuido a su acuñación. La supuesta

mismo flechando su arco,[223] porque tira derecho al corazón como a su proprio blanco, y también porque la llaga de amor es como la que hace la saeta, estrecha en la entrada y profunda en lo intrínseco del que ama. Es esta llaga difícil de ver, mala de curar y muy tardía en el sanar;[224] de manera, Sireno, que no debe admirarte, aunque el perfecto amor sea hijo de razón, que no se gobierne por ella, porque no hay cosa que después de nacida menos corresponda al origen de adonde nació. Algunos dicen que no es otra la diferencia entre el amor vicioso y el que no lo es sino que el uno se gobierna por razón y el otro no se deja gobernar por ella, y engáñanse, porque aquel exceso e ímpetu no es más proprio del amor deshonesto que del honesto, antes es una propriedad de cualquiera género de amor, salvo que en uno hace la virtud mayor y en el otro acrecienta más el vicio.[225] ¿Quién puede negar que en el amor que verdaderamente es honesto no se hallen maravillosos y excesivos efectos? Pregúntenlo a muchos que por solo el amor de Dios no hicieron cuenta de sus personas ni estimaron por él perder la vida,[226] aunque, sabido el premio que por ello se esperaba, no daban mucho. Pues ¡cuántos han procurado consumir sus personas y acabar sus vidas inflamados del amor de la virtud y de alcanzar fama gloriosa! Cosa que la razón ordinaria no permite,[227] antes guía cualquiera efecto de manera que la vida pueda honestamente conservarse. Pues ¡cuántos ejemplos te podría yo traer de muchos que por solo el amor de sus amigos perdieron la vida y todo lo más que con ella se pierde! Dejemos este amor, volvamos al amor del hombre con la mujer. Has de saber que si el amor que el amador tiene a su dama, aunque inflamado en desenfrenada afición, nace de la razón y del verdadero conocimiento y juicio, que por solas sus virtudes la juzgue digna de ser amada, que este tal amor, a mi parecer, y no me engaño, no

cita del tragediógrafo también figura en León Hebreo.°

[223] *flechando*: 'disparando flechas'; traduce «saettando» (León Hebreo).

[224] La alusión temporal la introduce Montemayor, a partir de «molto grave a sanare» (León Hebreo).

[225] *vicio* vierte «errore» (León Hebreo).

[226] 'que por el solo amor de Dios no se preocuparon de sus personas ni les pareció mucho perder la vida por él'; corresponde a «...molti per l'amore divino non stimano la persona e cercano perdere la vita» (León Hebreo). El comentario subsiguiente es un añadido de Montemayor.

[227] *la razón ordinaria*: 'la razón o sentido común'. En el sistema de León Hebreo se contrapone o complementa con una *razón extraordinaria*, fuerza impulsora del amor.°

es ilícito ni deshonesto,[228] porque todo el amor desta manera no tira a otro fin sino a querer la persona por ella misma, sin esperar otro interese ni galardón de sus amores.[229] Así que esto es lo que me parece que se puede responder a lo que en este caso me has preguntado.

Sireno entonces le respondió:

—Yo estoy, discreta señora, satisfecho de lo que deseaba entender, y así creo que lo estaré, según tu claro juicio, de todo lo que quisiere saber de ti, aunque otro entendimiento era menester más abundante que el mío para alcanzar lo mucho que tus palabras comprehenden.

Silvano, que con Polidora estaba hablando, le decía:[230]

—Maravillosa cosa es, hermosa ninfa, ver lo que sufre un triste corazón que a los trances de amor está sujeto, porque el menor mal que hace es quitarnos el juicio, perder la memoria de toda cosa y henchirla de solo él; vuelve ajeno de sí a todo hombre y proprio de la persona amada. Pues ¿qué hará el desventurado que se ve enemigo de placer, amigo de soledad, lleno de pasiones, cercado de temores, turbado de espíritu,[231] martirizado del deseo, sustentado de esperanza, fatigado de pensamientos, afligido de molestias,[232] traspasado de celos, lleno perpetuamente de sospiros, enojos, agravios, que jamás le faltan?[233] Y lo que más me maravilla es que, siendo este amor tan intolerable y extremado en crueldad, no espere el espíritu apartarse dél ni lo procure, mas antes tenga por enemigo a quien se lo aconseja.

[228] El concepto de León Hebreo es algo distinto: «qual amore tiene non manco de l'onesto che del dilettabile»; o sea: «el cual amor no es menos honesto que deleitable». La conclusión que sigue es también un añadido de Montemayor.

[229] La consideración del verdadero amor como un afecto desinteresado es idea recurrente en las concepciones idealistas del amor en la Edad Media y el Renacimiento. El concepto surgió por traslación a la esfera profana del principio religioso del amor a Dios por su bondad misma, independientemente del premio o castigo que de ello pudiese seguirse.○

[230] Pero en la presentación de la escena se decía que era Dórida quien hablaba con Silvano. Parece que hay, pues, descuido del autor.

[231] *turbado de espíritu* aprovecha la frase «...l'amore ... conturba la mente», que está un poco antes en el texto italiano.

[232] *molestias* vierte «suspizioni» ('sospechas') en el original.

[233] El período constituye un notable ejemplo de enumeración destinada a crear un clímax afectivo. El recurso recuerda en forma y tono la prosa de las novelas sentimentales, cuyo espíritu inspiró seguramente a León Hebreo en esta parte.

—Bien está todo —dijo Polidora—; pero yo sé muy bien que por la mayor parte los que aman tienen más de palabras que de pasiones.

—Señal es ésa —dijo Silvano— que no las sabes sentir, pues no las puedes creer. Y bien parece que no has sido tocada deste mal, ni plega a Dios que lo seas; el cual ninguno lo puede creer, ni la cualidad y multitud de los males que dél proceden, sino el que participa dellos. ¿Cómo que piensas tú, hermosa ninfa, que hallándose continuamente el amante confusa la razón, ocupada la memoria, enajenada la fantasía y el sentido del excesivo amor fatigado, quedará la lengua tan libre que pueda fingir pasiones ni mostrar otra cosa de lo que siente? Pues no te engañes en eso, que yo te digo que es muy al revés de lo que tú imaginas. Vesme aquí donde estoy, que verdaderamente ninguna cosa hay en mí que se pueda gobernar por razón, ni aun la podrá haber en quien tan ajeno estuviere de su libertad como yo, porque todas las sujeciones corporales dejan libre a lo menos la voluntad, mas la sujeción de amor es tal que la primera cosa que hace es tomaros posesión della; ¿y quieres tú, pastora, que forme quejas y finja sospiros[234] el que desta manera se ve tratado? Bien parece, en fin, que estás libre de amor, como yo poco ha te decía.

Polidora le respondió:

—Yo conozco,[235] Silvano, que los que aman reciben muchos trabajos y afliciones todo el tiempo que ellos no alcanzan lo que desean, pero después de conseguida la cosa deseada se les vuelve en descanso y contentamiento, de manera que todos los males que pasaban más proceden del deseo que de amor que tengan a lo que desean.

—Bien parece que hablas en mal que no tienes experimentado —dijo Silvano—, porque el amor de aquellos amantes cuyas penas cesan después de haber alcanzado lo que desean no procede su amor de la razón, sino de un apetito bajo y deshonesto.[236]

Selvagia, Belisa y la hermosa Cintia estaban tratando cuál era

[234] *pastora*: pero Silvano está hablando con una ninfa; *forme quejas*: 'se queje engañosamente'.

[235] 'reconozco'.

[236] Montemayor carga la mano en la reprobación del deseo sexual: León Hebreo alude simplemente a «l'appetito carnale».

Las relaciones entre amor y deseo constituyen uno de los tópicos habituales de los tratados filográficos, de donde pasó a los libros de pastores.

la razón por que en absencia las más de las veces se resfriaba el amor.[237] Belisa no podía creer que por nadie pasase tan gran deslealtad,[238] diciendo que, pues siendo muerto el su Arsileo y estando bien segura de no verle más le tenía el mismo amor que cuando vivía, que cómo era posible ni se podía sufrir que nadie olvidase en absencia los amores que algún tiempo esperase ver. La ninfa Cintia le respondió:

—No podré, Belisa, responderte, con tanta suficiencia como por ventura la materia lo requería, por ser cosa que no se puede esperar del ingenio de una ninfa como yo, mas lo que a mí me parece es que cuando uno se parte de la presencia de quien quiere bien la memoria le queda por ojos, pues solamente con ella ve lo que desea. Esta memoria tiene cargo de representar al entendimiento lo que contiene en sí, y del entender la persona que se ama viene la voluntad,[239] que es la tercera potencia del ánima, a engendrar el deseo, mediante el cual tiene el ausente pena por ver aquel que quiere bien. De manera que todos estos efectos se derivan de la memoria, como de una fuente, donde nace el principio del deseo.[240] Pues habéis de saber agora, hermosas pastoras, que como la memoria sea una cosa que cuanto más va más pierde su fuerza y vigor,[241] olvidándose de lo que le entregaron los ojos, así también lo pierden las otras potencias, cuyas obras en ella tenían su principio, de la misma manera que a los ríos se les acabaría su corriente si dejasen de manar las fuentes adonde nacen; y si como esto se entiende en el que parte se entendiera también en el que queda.[242] Y pensar tú, hermosa pastora, que el tiempo

[237] Pero de acuerdo con la presentación de la escena son Cintia y Polidora las ninfas que tendrían que conversar con Selvagia y Belisa.

Esta parte final del debate aborda un tema de gran importancia en *La Diana*, como es el efecto de la ausencia sobre el amor, y ya no está inspirada en León Hebreo. Las palabras de Cintia explican el mecanismo del olvido, admitiendo como posible y hasta deseable en ocasiones el cambio en los sentimientos amorosos.

[238] 'que tan gran deslealtad pudiese ocurrirle a nadie'.

[239] *del entender la persona que se ama*: 'de la contemplación intelectual de la persona amada'.

[240] La comparación de la memoria con una fuente, origen del deseo, se sale de las habituales definiciones de la misma en términos arquitectónicos (casa, palacio, etc.), y se explica porque el asunto se aborda aquí desde una perspectiva más afectiva que intelectual.

[241] *cuanto más va*: 'a medida que pasa el tiempo'. Parece frase hecha.

[242] Aunque el texto está deturpado, el sentido debe de ser: 'esto vale tanto para el que parte como para el que se queda'.

no curaría tu mal si dejases el remedio dél en manos de la sabia Felicia será muy gran engaño, porque ninguno hay a quien ella no dé remedio y en el de amores más que en todos los otros.

La sabia Felicia, que, aunque estaba algo apartada, oyó lo que Cintia dijo, le respondió:

—No sería pequeña crueldad poner yo el remedio de quien tanto lo ha menester en manos de médico tan espacioso como es el tiempo,[243] que, puesto caso que algunas veces no lo sea, en fin, las enfermedades grandes, si otro remedio no tienen sino el suyo, se han de gastar tan de espacio que primero que se acaben se acabe la vida de quien las tiene. Y porque mañana pienso entender en lo que toca al remedio de la hermosa Felismena y de toda su compañía, y los rayos del dorado Apolo parece que van ya dando fin a su jornada, será bien que nosotros lo demos a nuestra plática y nos vamos a mi aposento,[244] que ya la cena pienso que nos está aguardando.

Y así se fueron en casa de la gran sabia Felicia, donde hallaron ya las mesas puestas debajo de unos verdes parrales, que estaban en un jardín que en la casa había. Y acabando de cenar y tomando licencia de la sabia Felicia se fue cada uno al aposento que aparejado le estaba.[245]

FIN DEL CUARTO LIBRO
DE LA DIANA

[243] *espacioso*: 'calmoso'. Es idea proverbial.

[244] 'será bueno que... nos vayamos...'.

La conclusión al atardecer es la forma de cierre habitual tanto en las églogas como en los diálogos.

[245] Desde la edición de Valladolid, 1561, se inserta aquí una versión de la *Historia de Abindarráez y la hermosa Jarifa*, obra seguramente del propio Montemayor. Es poco probable, sin embargo, que la interpolación la llevase a cabo o planease él mismo. Más bien parece idea de un librero o impresor interesado en acrecentar el interés comercial del libro. El problema se aborda en el apartado «Historia del texto» del Prólogo.

LIBRO QUINTO DE LA DIANA DE JORGE DE MONTEMAYOR

Otro día por la mañana[1] la sabia Felicia se levantó y se fue al aposento de Felismena, la cual halló acabándose de vestir, no con pocas lágrimas, pareciéndole cada hora de las que allí estaba mil años. Y tomándola por la mano se salieron a un corredor que estaba sobre el jardín adonde la noche antes habían cenado. Y habiéndole preguntado la causa de sus lágrimas y consolándola con dalle esperanza que sus trabajos habrían el fin que ella deseaba le dijo:

—Ninguna cosa hay hoy en la vida más aparejada para quitalla a quien quiere bien que quitalle con esperanzas inciertas el remedio de su mal,[2] porque no hay hora en cuanto de esta manera vive que no le parezca tan espaciosa cuanto las de la vida son apresuradas. Y porque mi deseo es que el vuestro se cumpla y después de algunos trabajos consigáis el descanso que la Fortuna os tiene prometido, vos partiréis desta vuestra casa en el mismo hábito en que veníades cuando a mis ninfas defendistes de la fuerza que los fieros salvajes les querían hacer. Y tened entendido que todas las veces que mi ayuda y favor os fuere necesario lo hallaréis, sin que hayáis menester enviármelo a pedir. Así que, hermosa Felismena, vuestra partida sea luego, y confiad en Dios que vuestro deseo habrá buen fin, porque, si yo de otra suerte lo entendiera, bien podéis creer que no me faltaran otros remedios para haceros mudar el pensamiento, como a algunas personas lo he hecho.

Muy grande alegría recibió Felismena de las palabras que la sabia Felicia le dijo, a las cuales respondió:

—No puedo alcanzar, discreta señora, con qué palabras podría encarecer ni con qué obras podría servir la merced que de vos recibo. Dios me llegue a tiempo en que la experiencia os dé a entender mi deseo.[3] Lo que mandáis pondré yo luego por obra, lo cual no puede dejar de sucederme muy bien, siguiendo el consejo de quien para todas las cosas sabe dallo tan bueno.

[1] Con el inicio de este libro empieza también el cuarto día en el transcurso del presente narrativo.

[2] Hay dilogía en *quitar*, ya que en el segundo caso significa 'impedir', 'estorbar'.

[3] 'Dios me dé en que pueda probar con hechos mi deseo'.

La sabia Felicia la abrazó, diciendo:

—Yo espero en Dios, hermosa Felismena, de veros en esta casa con más alegría de la que lleváis. Y porque los dos pastores y pastoras nos están esperando, razón será que vaya a dalles el remedio que tanto han menester.

Y saliéndose ambas a dos a una sala[4] hallaron a Silvano y Sireno, y a Belisa y Selvagia, que esperándolos estaban. Y la sabia Felicia dijo a Felismena:

—Entretened, hermosa señora, vuestra compañía, entre tanto que yo vengo.[5]

[4] El pasaje contradice la afirmación hecha poco antes de que Felicia y Felismena estaban en un corredor que daba al jardín.

[5] Felicia ha concebido remedios específicos para cada personaje en función de las peculiaridades de cada caso. Así, la voluntariosa Felismena deberá seguir su peregrinación amorosa tras las huellas de don Felis; en cambio, la irresoluta Belisa permanecerá recluida en el palacio, como antes lo estuvo en la isla. Para los pastores, empeñados en mantener la fidelidad amorosa hasta el final, reserva Felicia los remedios de tipo mágico, consistentes en un agua capaz de imprimir nueva orientación a los sentimientos amorosos de quien la bebe. Pero el remedio sigue siendo específico: mientras Sireno bebe una poción que le libera del amor por Diana, la que beben Silvano y Selvagia, además de hacerles olvidar sus antiguos afectos, les induce a enamorarse el uno del otro —con lo que la propia Felicia viene a romper la condición impuesta por ella para acceder a su palacio. Es importante subrayar que los efectos del agua mágica se producen después de que los pastores hayan entrado en un profundo sueño causado por la ingestión de la poción mágica, sopor del que sólo pueden salir merced a los poderes de Felicia. El filtro parece actuar, por tanto, en un doble plano. Por un lado, suspende la actividad de las potencias anímicas, especialmente la memoria, con lo que desata los lazos afectivos e intelectuales que unen a cada pastor con su vida pasada. Por otro lado, desencadena mecanismos que modifican de forma casi instantánea la actitud vital de quienes lo beben. Felicia se ofrece, pues, a poner orden en las vidas de los pastores, restituyéndoles la libertad y felicidad que les han quitado los embates de Amor, Fortuna y Tiempo, y esto como manera de recompensar la constancia y limpieza de ánimo con que han sobrellevado sus afanes. La figura de Felicia se recorta de esta manera como la de una maga dotada de unos poderes excepcionales, pero sometidos a principios filosóficos y a normas ético-religiosas. Tras el paso por el espacio utópico de la sabia, los pastores, purificados de sus sufrimientos y recompensados por ellos, retornan al orden mundano mejor dotados para defenderse contra las amenazas de las fuerzas desestabilizadoras.

El motivo del agua mágica o curativa, que tiene su origen en ancestrales creencias, alcanzó amplia difusión tanto en la literatura médica como en mundos literarios semifabulosos como el caballeresco o el pastoril. No debe perderse de vista, en cualquier caso, que la magia formaba parte del horizonte mental de la época, sea bajo la forma de vulgares supersticiones, sea como refinados sistemas intelectuales de carác-

Y entrándose en un aposento no tardó mucho en salir con dos vasos en las manos de fino cristal con los pies de oro esmaltados[6] y, llegándose a Sireno, le dijo:

—Olvidado pastor, si en tus males hubiera otro remedio sino éste, yo te le buscara con toda la diligencia posible; pero ya que no puedes gozar de aquella que tanto te quiso sin muerte ajena,[7] y ésta esté en manos de solo Dios, es menester que recibas otro remedio para no desear cosa que es imposible alcanzalla. Y tú, hermosa Selvagia y desamado Silvano, tomad este vaso, en el cual hallaréis grandísimo remedio para el mal pasado y principio para grandísimo contento, del cual vosotros estáis bien descuidados.

Y tomando el vaso que tenía en la mano izquierda le puso en la mano a Sireno y le mandó que lo bebiese. Y Sireno lo hizo luego. Y Selvagia y Silvano bebieron ambos el otro. Y en este punto cayeron todos tres en el suelo adormidos,[8] de que no poco se espantó Felismena y la hermosa Belisa, que allí estaba, a la cual dijo la sabia Felicia:

ter más o menos esotérico. En relación con esto, lo único que cabe afirmar es que la de Felicia es magia *blanca*, por oposición a la *negra* o brujería, pero el texto no proporciona datos suficientes para determinar si se trata de magia natural, ceremonial o astronómica —las tres variedades, no incompatibles entre sí, de la magia blanca. Esto indica, seguramente, que Montemayor pretendía ante todo situarse en una tradición de tipo literario perfectamente reconocible por los lectores de la época, acostumbrados a leer sobre filtros y bálsamos maravillosos que sanaban el cuerpo y el ánimo de héroes caballerescos y, a veces, de pastores enamorados. El recurso, que mereció la condena del cura en el escrutinio cervantino (*Quijote*, I, 6), ha dado pie a lecturas críticas enfrentadas: mientras para unos es un artificio que hace avanzar la obra desde fuera, otros lo ven como el mecanismo simbólico que cataliza el proceso de cambio interior vivido por los personajes. Quienes afirman que tales procesos psíquicos ya debían de estar en marcha en el ánimo de los personajes —aunque en condiciones normales habrían requerido un lapso temporal considerable para su plena y autónoma realización— interpretan que el filtro de Felicia opera, más que como un modificador, como un acelerador temporal en la resolución de los conflictos que viven los pastores.○

[6] La imagen de Felicia con sendos vasos en las manos podría aludir a la representación iconográfica de la Templanza.○

[7] ¿Habrá que ver en esas palabras una posible anticipación del desarrollo argumental que Montemayor hubiera dado a la obra en una hipotética segunda parte? En cualquier caso, el pasaje trae a la memoria un conocido refrán: «Esperar salud en muerte ajena, se condena».○

[8] *dormir* y *adormir* alternan en la lengua de la época. El profundo sueño de los pastores tras beber el agua mágica puede interpretarse simbólicamente como el momento de tránsito hacia una nueva situación vital.

—No te desconsueles, oh Belisa, que aún yo espero de verte tan consolada como la que más lo estuviere. Y hasta que la ventura se canse de negarte el remedio que para tan grave mal has menester, yo quiero que quedes en mi compañía.

La pastora le quiso besar las manos por ello; Felicia no lo consintió, mas antes la abrazó, mostrándole mucho amor. Felismena estaba espantada del sueño de los pastores y dijo a Felicia:

—Paréceme, señora, que si el descanso de estos pastores está en dormir, ellos lo hacen de manera que vivirán los más descansados del mundo.

Felicia le respondió:

—No os espantéis deso, porque el agua que ellos bebieron tiene tal fuerza, así una como la otra, que todo el tiempo que yo quisiere dormirán, sin que baste ninguna persona a despertallos. Y para que veáis si esto es así, probá a llamarlos.[9]

Felismena llegó entonces a Silvano y, tirándole por un brazo, le comenzó a dar grandes voces, las cuales aprovecharon tanto como si las diera a un muerto. Y lo mismo le avino con Sireno y Selvagia, de lo que Felismena quedó asaz maravillada. Felicia le dijo:

—Pues más os maravillaréis después que despierten, porque veréis una cosa, la más extraña que nunca imaginastes. Y porque me parece que el agua debe haber obrado lo que es menester, yo los quiero despertar. Y estad atenta, porque oiréis maravillas.

Y sacando un libro de la manga se llegó a Sireno y, en tocándole con él sobre la cabeza, el pastor se levantó luego en pie con todo su juicio,[10] y Felicia le dijo:

—Dime, Sireno: si acaso vieses la hermosa Diana con su esposo

[9] Empieza ahora un verdadero *paso* cómico que tiene como protagonistas a los pastores y como espectadoras principales a las moradoras del palacio junto con Felismena; a ellas se unen luego Sireno y Silvano. La maestra de ceremonias es, naturalmente, Felicia. El momento culminante se alcanzará cuando Silvano asista escondido al diálogo entre la maga y Selvagia recién despertada. El sueño de los pastores y el forcejeo para despertarlos evoca la comicidad ingenua de los *autos* pastoriles en el teatro primitivo.○

[10] Este *libro*, símbolo del conocimiento, va cargado, como el agua, con los mágicos poderes de Felicia. El gesto recuerda rituales mágico-religiosos como la imposición de manos por parte del sacerdote o brujo a la persona que quiere salvar o curar. Por otra parte, ponerse un libro o documento sobre la cabeza era señal de acatamiento y respeto.○

y estar los dos con todo el contentamiento del mundo riéndose de los amores que tú con ella habías tenido, ¿qué harías?

Sireno respondió:

—Por cierto, señora, ninguna pena me darían, mas antes los ayudaría a reír de mis locuras pasadas.

Felicia le replicó:

—Y si acaso ella fuera agora soltera y se quisiera casar con Silvano y no contigo, ¿qué hicieras?

Sireno le respondió:

—Yo mismo fuera el que tratara de concertallo.

—¿Qué os parece —dijo Felicia contra Felismena— si el agua sabe desatar los ñudos que este perverso del amor hace?[11]

Felismena respondió:

—Jamás pudiera creer yo que la ciencia de una persona humana pudiera llegar a tanto como esto.

Y volviendo a Sireno le dijo:

—¿Qué es esto, Sireno? ¿Pues las lágrimas y sospiros con que manifestabas tu mal tan presto se han acabado?

Sireno le respondió:

—Pues que los amores se acabaron no es mucho que se acabe lo que ellos me hacían hacer.

Felismena le volvió a decir:

—¿Y que es posible, Sireno, que ya no quieres bien ni amas a Diana?

—El mismo bien le quiero —dijo Sireno— que os quiero a vos y a otra cualquiera persona que no me haya ofendido.

Y viendo Felicia cuán espantada estaba Felismena de la súpita mudanza de Sireno, le dijo:

—Con esta medicina curara yo, hermosa Felismena, vuestro mal, y el vuestro, pastora Belisa, si la Fortuna no os tuviera guardadas para muy mayor contentamiento de lo que fuera veros en vuestra libertad. Y para que veáis cuán diferentemente ha obrado en Silvano y en Selvagia la medicina, bien será despertallos, pues basta lo que han dormido.

Y poniendo el libro sobre la cabeza a Silvano, se levantó diciendo:

[11] Sobre los nudos *ciegos* del amor, véase más abajo nota VI, 56. En la obra de Montemamayor hay más dicterios contra el amor como éste.

—¡Oh Selvagia! Cuán gran locura ha sido haber empleado en otra parte el pensamiento después que mis ojos te vieron.

—¿Qué es eso, Silvano? —dijo Felicia—. ¿Teniendo tan puesto el pensamiento en tu pastora Diana tan súpitamente le pones ahora en Selvagia?

Silvano le respondió:

—Discreta señora: como el navío anda perdido por la mar sin poder tomar puerto seguro, ansí anduvo mi pensamiento en los amores de Diana todo el tiempo que la quise bien; mas agora he llegado a un puerto donde plega a Dios que sea tan bien recebido como el amor que yo le tengo lo merece.[12]

Felismena quedó tan espantada del segundo género de mudanza, que vio en Silvano, como del primero, que en Sireno había visto. Y díjole riendo:

—¿Pues qué haces que no despiertas a Selvagia? Que mal podrá oír tu pena una pastora que duerme.

Silvano entonces, tirándole del brazo, le comenzó a decir a grandes voces:

—Despierta, hermosa Selvagia, pues despertaste mi pensamiento del sueño de las ignorancias pasadas. Dichoso yo, pues la fortuna me ha puesto en el mayor estado que se podía desear. ¿Qué es esto, no me oyes? ¿Oyes y no quieres responderme? Cata que no sufre el amor que te tengo no ser oído.[13] ¡Oh Selvagia! No duermas tanto ni permitas que tu sueño sea causa que el de la muerte dé fin a mis días.[14]

Y, viendo que no aprovechaba nada llamarla, comenzó a derramar lágrimas en tan gran abundancia que los presentes no pudieron dejar de ayudalle. Mas Felicia dijo:

—Silvano amigo: no te aflixgas,[15] que yo haré que te responda Selvagia y que la respuesta sea tal como tú deseas.

[12] La aplicación de comparaciones y metáforas náuticas al tema amoroso constituye un difundidísimo tópico, particularmente grato a los poetas petrarquistas.○

[13] *cata que*: 'mira que', con valor más bien exclamativo.

[14] La tópica comparación de la muerte con el sueño se remonta al menos a la mitología grecolatina, que hacía de una y otro hermanos, hijos de la Noche.○

[15] *aflixgas*: 'aflijas'. Entiendo que es una forma anómala y ocasional de presente de subjuntivo, propiciada por el hecho de que *afligir* era por entonces un cultismo de introducción reciente. También ha podido influir en su formación el ejemplo de subjuntivos en *-ga* como *haiga*, *huiga*, *caiga*, etc.

Y, tomándole por la mano, le metió en un aposento y le dijo:

—No salgas de ahí hasta que yo te llame.

Y luego volvió a do Selvagia estaba y, tocándola con el libro, despertó como los demás habían hecho. Felicia le dijo:

—Pastora, muy descuidada duermes.[16]

Selvagia respondió:

—Señora, ¿qué es del mi Silvano? ¿No estaba él junto conmigo? ¡Ay Dios! ¿Quién me lo llevó de aquí? ¿Si volverá?[17]

Y Felicia le dijo:

—Escucha, Selvagia, que parece que desatinas. Has de saber que el tu querido Alanio está a la puerta y dice que ha andado por muchas partes perdido en busca tuya y trae licencia de su padre para casarse contigo.

—Esa licencia —dijo Selvagia— le aprovechará a él muy poco, pues no la tiene de mi pensamiento. Silvano, ¿qué es dél? ¿Adónde está?

Pues como el pastor Silvano oyó hablar a Selvagia no pudo sufrirse sin salir luego a la sala donde estaba.[18] Y mirándose los dos con mucho amor lo confirmaron tan grande entre sí que sola la muerte bastó para acaballo, de que no poco contentamiento recibió Sireno, y Felismena, y aun la pastora Belisa.[19] Felicia les dijo:

—Razón será, pastores y hermosa pastora, que os volváis a vuestros ganados; y tened entendido que mi favor jamás os podrá faltar, y el fin de vuestros amores será cuando por matrimonio cada uno se ajunte con quien desea.[20] Yo terné cuidado de avisaros cuando sea tiempo y vos, hermosa Felismena, aparejaos para la partida, porque mañana cumple que partáis de aquí.

En esto entraron todas las ninfas por la puerta de la sala, las cuales ya sabían el remedio que la sabia Felicia había puesto en

[16] Al juego escénico creado por la ocultación de Silvano se suma ahora la ironía dramática: los lectores y los diversos personajes tienen información que Selvagia ignora.

[17] Como en ocasiones anteriores, el *si* introduce una oración interrogativa independiente.

[18] *sufrirse*: 'contenerse'.◦

[19] La anticipación que hace el narrador de hechos futuros sirve, además, en el pasaje para subrayar que el remedio de Felicia se acompaña de la confirmación voluntaria que ahora otorgan a su mutuo amor Selvagia y Silvano.

[20] Felicia recuerda a Selvagia y Silvano que el pacto de amor que acaban de hacer deberá ser consolidado mediante el matrimonio. Cabe preguntarse si esta recomendación de Felicia comprende también a Sireno. Si es así, estaríamos ante una nueva anticipación de una unión futura entre los dos protagonistas principales del libro.

el mal de los pastores, de lo cual recibieron grandísimo placer, mayormente Dórida, Cintia y Polidora, por haber sido ellas la principal ocasión de su contentamiento. Los dos nuevos enamorados no entendían en otra cosa sino en mirarse uno a otro con tanta afición y blandura como si hubiera mil años que hubieran dado principio a sus amores.[21] Y aquel día estuvieron allí todos con grandísimo contentamiento, hasta que otro día de mañana, despidiéndose los dos pastores y pastora de la sabia Felicia, y de Felismena y de Belisa, y asimismo de todas aquellas ninfas, se volvieron con grandísima alegría a su aldea, donde aquel mismo día llegaron.[22] Y la hermosa Felismena, que ya aquel día se había vestido en traje de pastora, despidiéndose de la sabia Felicia y siendo muy particularmente avisada de lo que había de hacer, con muchas lágrimas la abrazó y, acompañada de todas aquellas ninfas, se salieron al gran patio que delante de la puerta estaba, y, abrazando a cada una por sí, se partió por el camino donde la guiaron.[23]

No iba sola Felismena este camino ni aun sus imaginaciones le daban lugar a que lo fuese. Pensando iba en lo que la sabia Felicia le había dicho, y, por otra parte, considerando la poca ventura que hasta allí había tenido en sus amores, le hacía dudar de su descanso.[24] Con esta contrariedad de pensamientos iba lidiando,[25] los cuales aunque por una parte la cansaban, por otra la en-

[21] La hipérbole, extravagante cuando menos, sólo se justifica como medio de ponderar en términos temporales la potencia del filtro amoroso empleado por Felicia.

[22] A la altura del quinto día en el desarrollo del presente narrativo se produce la separación entre los diversos enamorados: mientras los tres pastores regresan a su aldea, Felismena habrá de seguir sus andanzas a la búsqueda de don Felis y Belisa permanecerá en el palacio de Felicia.

[23] 'después de abrazar una por una a las ninfas, se marchó por el camino que le indicaron'.

A partir de este momento Felismena recupera su estatuto de «doncella guerrera» y andariega solitaria. En su peregrinar irá topándose con diversos personajes cuyas dificultades amorosas contribuirá a solucionar, hasta que finalmente se produzca el ansiado encuentro con don Felis (libro VII). No obstante, la narración seguirá ocupándose de lo que les ocurre a Sireno, Silvano y Selvagia —junto con Diana a partir de ahora— tras su regreso a la aldea. Se produce así en lo que queda de la obra una diversificación del espacio y una simultaneidad temporal que hace más rico y complejo el mundo narrado.○

[24] El anacoluto de la frase consiste en que la cláusula de gerundio funciona como sujeto lógico de la oración principal.

[25] *contrariedad*: 'conflicto'.○

tretenían, de manera que no sentía la soledad del camino. No hubo andado mucho por en medio de un hermoso valle cuando, a la caída del sol,[26] vio de lejos una choza de pastores, que entre unas encinas estaba, a la entrada de un bosque. Y, persuadida de la hambre, se fue hacia ella, y también porque la siesta comenzaba, de manera que le sería forzado pasalla debajo de aquellos árboles. Llegando a la choza oyó que un pastor decía a una pastora, que cerca dél estaba asentada:

—No me mandes, Amarílida,[27] que cante, pues entiendes la razón que tengo de llorar todos los días que el alma no desamparare estos cansados miembros, que, puesto caso que la música es tanta parte para hacer acrecentar la tristeza del triste como la alegría del que más contento vive, no es mi mal de suerte que pueda ser desminuido ni acrecentado con ninguna industria humana.[28] Aquí tienes tu zampoña: tañe y canta, pastora, que muy bien lo puedes hacer, pues tienes el corazón libre y la voluntad exenta de las sujeciones de Amor.

La pastora le respondió:

—No seas, Arsileo, avariento de lo que naturaleza con tan larga mano te ha concedido, pues quien te lo pide sabrá complacerte en lo que tú quisieres pedille. Canta, si es posible, aquella canción que, a petición de Argasto, heciste en nombre de tu padre Arsenio, cuando ambos servíades a la hermosa pastora Belisa.[29]

El pastor le respondió:

—Extraña condición es la tuya, ¡oh Amarílida!, que siempre me pides que haga lo que menos contento me da. ¿Qué haré? Que por fuerza he de complacerte; y no por fuerza, que asaz de mal aconsejado sería quien de su voluntad no te sirviese. Mas ya sabes como mi fortuna me va a la mano todas las veces que algún alivio quiero tomar.[30] ¡Oh Amarílida! Viendo la razón que ten-

[26] *a la caída del sol*: seguramente significa 'hacia el lado del sol poniente', dado que poco más abajo se indica que es la hora de la siesta.

[27] *Amarílida* (de *Amaryllys*) es nombre pastoril cuyo uso se remonta a Teócrito y Virgilio.

[28] *desminuido*: forma corriente en el Siglo de Oro, en alternancia con *disminuir*.

[29] La reaparición de Arsenio y Arsileo, que en el libro III se daban por muertos, además de constituir una sorpresa narrativa, abre la posibilidad a una revisión del pasado desde una perspectiva diferente a la que ya conoce el lector. Las *falsas muertes* se consideran un recurso característico de la llamada novela griega o de aventuras.°

[30] *me va a la mano*: 'se interpone', 'me lo impide'.

go de estar contino llorando, ¿me mandas cantar? ¿Por qué quieres ofender a las ocasiones de mi tristeza? Plega a Dios que nunca mi mal vengas a sentillo en causa tuya propria, porque tan a tu costa no te informe la fortuna de mi pena. Ya sabes que perdí a Belisa; ya sabes que vivo sin esperanza de cobralla. ¿Por qué me mandas cantar? Mas no quiero que me tengas por descomedido, que no es de mi condición serlo con las pastoras a quien todos estamos obligados a complacer.

Y tomando un rabel, que cerca de sí tenía, le comenzó a templar para hacer lo que la pastora le mandaba. Felismena, que acechando estaba, oyó muy bien lo que el pastor y pastora pasaban, y cuando vio que hablaban en Arsenio y Arsileo, servidores de la pastora Belisa, a los cuales tenía por muertos, según lo que Belisa había contado a ella, y a las ninfas y pastores, cuando en la cabaña de la isleta la hallaron, verdaderamente pensó lo que veía ser alguna visión o cosa de sueño; y estando atenta, vio como el pastor comenzó a tocar el rabel tan divinamente que parecía cosa del cielo. Y habiendo tañido un poco, con una voz más angélica que de hombre humano[31] dio principio a esta canción:[32]

¡Ay vanas esperanzas, cuántos días
anduve hecho siervo de un engaño,
y cuán en vano mis cansados ojos
con lágrimas regaron este valle!

[31] *hombre humano* es pleonasmo corriente en la época.○

[32] La sextina doble que canta ahora Arsileo es uno de los raros ejemplos de esta alambicada forma métrica fechables antes de 1560. Consiste la misma en seguir por dos veces, en vez de una, la característica ronda de rimas, de manera que en la estrofa séptima se vuelve al esquema inicial de la rima. La composición presenta algunas imperfecciones en la elección de las palabras-rima, como son la utilización de verbos (*quejo*, *engaño* en algunas estrofas) y de sustantivos trisílabos (*engaño*, *fortuna*). Argumentalmente, el poema corresponde al tiempo en que Arsenio andaba tras de Belisa y se valía del ingenio poético de su hijo Arsileo para comunicar a la pastora sus cuitas amorosas; se entiende, pues, que poco a poco el joven fue expresando en tales obras sus propios sentimientos hacia Belisa. Es interesante señalar algunos ecos bastante claros entre estos versos y los que se atribuyen a Arsileo en el libro III. El clima garcilasiano del poema llega a su culminación en el último verso de la contera o remate (*regad, ojos, regad el soto, el valle*), clara adaptación del estribillo que entona Salicio en la égloga primera del toledano («Salid, sin duelo, lágrimas corriendo»).○

Pagado me han Amor y la Fortuna,
pagado me han; no sé de qué me quejo.

Gran mal debo pasar, pues yo me quejo;
que hechos a sufrir están mis días
los trances del Amor y la Fortuna.
¿Sabéis de quién me agravio? De un engaño
de una cruel pastora deste valle,
do puse por mi mal mis tristes ojos.

Con todo mucho debo yo a mis ojos,
aunque con el dolor dellos me quejo;
pues vi por causa suya en este valle
la cosa más hermosa que en mis días
jamás pensé mirar, y no me engaño.
Pregúntenlo al Amor y a la Fortuna.

Aunque por otra parte la Fortuna,
el tiempo, la ocasión, los tristes ojos,
el no estar receloso del engaño
causaron todo el mal de que me quejo;
y así pienso acabar mis tristes días
contando mis pasiones a este valle.

Si el río, el soto, el monte, el prado, el valle,
la tierra, el cielo, el hado, la Fortuna,
las horas, los momentos, años, días,
el alma, el corazón, también los ojos
agravian mi dolor cuando me quejo,[33]
¿por qué dices, pastora, que me engaño?

Bien sé que me engañé, mas no es engaño,
porque de haber yo visto en este valle
tu extraña perfición jamás me quejo;
sino de ver que quiso la Fortuna
dar a entender a mis cansados ojos
que allá vernía el remedio tras los días.

Y son pasados años, meses, días
sobre esta confianza y claro engaño,

[33] La larga serie de sustantivos constituye el objeto directo múltiple de *agravian*: el prolongado lamento del pastor los cansa y ofende.

cansados de llorar mis tristes ojos,
cansado de escucharme el soto, el valle,
y al cabo me responde la Fortuna
burlándose del mal de que me quejo.

Mas ¡oh triste pastor!, ¿de qué me quejo,
si no es de no acabarse ya mis días?
¿Por dicha era mi esclava la Fortuna?
¿Halo ella de pagar si yo me engaño?
¿No anduve libre, exento en este valle?
¿Quién me mandaba a mí alzar los ojos? [34]

Mas ¿quién podrá tan bien domar sus ojos,
o cómo viviré, si no me quejo
del mal que Amor me hizo en este valle?
¡Mal haya un mal que tura tantos días!
Mas no podrá tardar, si no me engaño,
que muerte no dé fin a mi fortuna.

Venir suele bonanza tras fortuna,[35]
mas nunca la verán jamás mis ojos,[36]
ni aun yo pienso caer en este engaño.
Bien basta ya el primero, de quien quejo
y quejaré, pastora, cuantos días
durare la memoria deste valle.

Si el mismo día, pastora, que en el valle
dio causa que te viese mi fortuna,
llegara el fin de mis cansados días,
o al menos viera esquivos esos ojos,
cesara la razón con que me quejo
y no pudiera yo llamarme a engaño.

Mas tú, determinando hacerme engaño
cuando me viste luego en este valle,
mostrábaste benigna; ved si quejo
contra razón de Amor y de Fortuna.

[34] O sea: '¿quién me mandaba poner los ojos en Belisa?'. Recuérdese que en el libro III Arsileo canta un poema que empieza: «Alcé los ojos por veros».

[35] 'borrasca'. La frase es proverbial.

[36] *nunca... jamás*: esta frase adverbial con doble negación es de uso corriente en la época.

Después no sé por qué vuelves tus ojos;
cansarte deben ya mis tristes días.
  Canción, de Amor y de Fortuna quejo,
y pues turó un engaño tantos días
regad, ojos, regad el soto, el valle.

Esto cantó el pastor con muchas lágrimas y la pastora lo oyó con grande contentamiento de ver la gracia con que tañía y cantaba; mas el pastor, después que dio fin a su canción, soltando el rabel de las manos, dijo contra la pastora:

—¿Estás contenta, Amarílida? ¡Que por solo tu contentamiento me hagas hacer cosa que tan fuera del mío es! Plega a Dios, oh Alfeo, la fortuna te traiga al punto a que yo por tu causa he venido, para que sientas el cargo en que te soy y por el mal que me heciste.[37] ¡Oh Belisa! ¿Quién hay en el mundo que más te deba que yo? Dios me traiga a tiempo que mis ojos gocen de ver tu hermosura y los tuyos vean si soy en conocimiento de lo que les debo.

Esto decía el pastor con tantas lágrimas que no hubiera corazón, por duro que fuera, que no se ablandara oyéndole.[38] La pastora le dijo:

—Pues que ya, Arsileo, me has contado el principio de tus amores y como Arsenio, tu padre, fue la principal causa de que tú quisieses bien a Belisa, porque, sirviéndola él, se aprevechaba de tus cartas y canciones y aun de tu música, cosa que él pudiera muy bien excusar, te ruego me cuentes cómo la perdiste.

—Cosa es ésa —le respondió el pastor— que yo querría pocas veces contar; mas ya que es tu condición mandarme hacer y decir aquello en lo que más pena recibo, escucha, que en breves palabras te lo diré.

»Había en mi lugar un hombre llamado Alfeo, que entre nosotros tuvo siempre fama de grandísimo nigromante,[39] el cual que-

[37] *el cargo en que te soy*: 'la obligación que me tienes', 'lo que me debes'. Es frase corriente.

Sobre *Alfeo*, personaje nombrado ahora por primera vez, véase lo que se dice dos notas más abajo.

[38] Pese al carácter tópico del pasaje, aún se perciben con nitidez los ecos de Garcilaso: «¡Oh más dura que mármol a mis quejas!» y sobre todo: «No hay corazón ... / aunque fuese de piedra, / ... que no se esté con llanto deshaciendo».

[39] *nigromante*: 'hechicero'.

La magia negra de Alfeo es en *La Diana* un contrapunto bastante claro

ría bien a Belisa primero que mi padre la comenzase a servir. Y ella, no tan solamente no podía velle, mas aun si le hablaban en él no había cosa que más pena le diese. Pues como éste supiese un concierto que entre mí y Belisa había de ille a hablar desde encima de un moral que en una huerta suya estaba, el diabólico Alfeo hizo a dos espíritus que tomase el uno la forma de mi padre Arsenio y el otro la mía, y que fuese el que tomó mi forma al concierto[40] y el que tomó la de mi padre viniese allí y le tirase con una ballesta, fingiendo que era otro,[41] y que viniese él luego como que lo había conocido y se matase de pena de haber muerto a su hijo, a fin de que la pastora Belisa se diese la muerte, viendo muerto a mi padre y a mí, o a lo menos hiciese lo que hizo. Esto hacía el traidor de Alfeo por lo mucho que le pesaba de saber lo que Belisa me quería y lo poco que se daba por él.[42] Pues como esto así fuese hecho, y a Belisa le pareciese que mi padre y yo fuésemos muertos de la forma que he contado, desesperada se salió de casa y se fue donde hasta agora no se ha sabido della. Esto me contó la pastora Armida, y yo verdaderamente lo creo, por lo que después acá ha sucedido.[43]

Felismena, que entendió lo que el pastor había dicho, quedó en extremo maravillada, pareciéndole que lo que decía llevaba camino de ser así. Y por las señales que en él vio vino en conocimiento de ser aquél Arsileo, servidor de Belisa, al cual ella tenía por muerto, y dijo entre sí:

de la benéfica *ciencia* de Felicia. Las creencias en torno a la hechicería tenían bastante arraigo en la época, y en concreto se aceptaba como posible lo que aquí se dice de Alfeo: que un nigromante tenía poder para hacer que espíritus diabólicos tomasen forma humana. Junto a esto, existía una rica tradición de aprovechamiento literario de la magia, aspecto en el que destacaba de manera importante la literatura caballeresca. No es casual, por eso, que el nombre de *Alfeo* aparezca ya aplicado a un mago y astrólogo por Ariosto, *Orlando furioso*, XVIII, 174-175. Nótese, con todo, que Montemayor introduce en el episodio un apunte de verosimilitud psicológica: Alfeo es un amante despechado. En este punto el personaje evoca a otro Alfeo, el mítico amante de Aretusa que, tras importunar en vano a la ninfa, fue convertido por los dioses en río.°

40 'cita'.

41 'como creyendo que era otra la víctima'.

42 'lo poco que él le importaba'. Esta construcción activa de *dar* con dativo reflejo fue decayendo a lo largo del XVI.°

43 La aparición de Armida —cuyo nombre, por cierto, no está documentado en la tradición bucólica precedente— como personaje informante pretende dar verosimilitud al relato de Arsileo. Pero no se dice cómo se enteró ella de los hechos.

—No sería razón que la fortuna diese contento ninguno a la persona que lo negase a un pastor que tan bien lo merece y lo ha menester. A lo menos no partiré yo deste lugar sin dársele tan grande como lo recebirá con las nuevas de su pastora.

Y llegándose a la puerta de la choza dijo contra Amarílida:

—Hermosa pastora: a una sin ventura que ha perdido el camino y aun la esperanza de cobralle, ¿no le daríades licencia para que pasase la siesta en este vuestro aposento?

La pastora, cuando la vio, quedó tan espantada de ver su hermosura y gentil disposición que no supo respondelle; empero Arsileo le dijo:

—Por cierto, pastora, no falta otra cosa para hacer lo que por vos es pedido sino la posada ser tal como vos la merecéis; pero, si desta manera sois servida, entrá, que no habrá cosa que por serviros no se haga.

Felismena le respondió:

—Esas palabras, Arsileo, bien parecen tuyas; mas el contento que yo, en paga dellas, te dejaré, me dé Dios a mí en lo que tanto ha que deseo.

Y diciendo esto se entró en la choza y el pastor y la pastora se levantaron, haciéndole mucha cortesía. Y volviéndose asentar todos,[44] Arsileo le dijo:

—¿Por ventura, pastora, haos dicho alguno mi nombre o habéisme visto en alguna parte antes de ahora?

Felismena le respondió:

—Arsileo, más sé de ti de lo que te piensas, aunque estés en traje de pastor, muy fuera de como yo te vi cuando en la academia salmantina estudiabas.[45] Si alguna cosa hay que comer, mándamela dar,[46] porque después te diré una cosa que tú muchos días ha que deseas saber.[47]

[44] 'volviendo a sentarse'; con *a* embebida en el infinitivo.

[45] Que Arsileo había asistido a la Universidad (*academia*) de Salamanca ya lo sabíamos, pero no teníamos ninguna noticia de que Felismena hubiese coincidido con él en esa ciudad. Por otro lado, parece poco verosímil que Felismena reparase en una persona que, como Arsileo, le era entonces desconocida. Parece, pues, que Felismena usa de una estratagema que le permita ganar rápidamente la confianza de su interlocutor.

[46] *mándamela dar*: 'haz el favor de dármela'. *Mandar* vale, pues, como indicador de una perífrasis de respeto.○

[47] Montemayor sigue buscando la complicidad del lector, sabedor en este caso de noticias que ignora Arsileo. La «técnica de aplazamiento» (Rallo) con que se difiere el poner a Arsileo al

—Eso haré yo de muy buena gana —dijo Arsileo—, porque ningún servicio se os puede hacer que no quepa en vuestro merecimiento.

Y descolgando Amarílida y Arsileo sendos zurrones, dieron de comer a Felismena de aquello que para sí tenían. Y después que hubo acabado, deseando Felismena de alegrar a aquel que con tanta tristeza vivía, le empezó a hablar desta manera:

—No hay en la vida, oh Arsileo, cosa que en más se deba tener que la firmeza y más en corazón de mujer, adonde las menos veces suele hallarse.[48] Mas también hallo otra cosa: que las más de las veces son los hombres causa de la poca constancia que con ellos se tiene. Digo esto por lo mucho que debes a una pastora que yo conozco, la cual, si agora supiese que eres vivo, no creo que habría cosa en la vida que mayor contento le diese.

Y entonces le comenzó a contar por orden todo lo que había pasado desde que mató los tres salvajes hasta que vino en casa de la sabia Felicia, en la cual cuenta Arsileo oyó nuevas de la cosa que más quería,[49] con todo lo que con ella habían pasado las ninfas al tiempo que la hallaron durmiendo en la isleta del estanque, como atrás habéis oído.[50] ¡Y lo que sintió de saber que la fe que su pastora le tenía jamás su corazón había desamparado y el lugar cierto donde la había de hallar! Fue su contentamiento tan fuera de medida que estuvo en poco de ponelle a peligro la vida.[51] Y dijo contra Felismena:

—¿Qué palabras bastarían, hermosa pastora, para encarecer la gran merced que de vos he recebido? ¿O qué obras para podérosla servir? Plega a Dios que el contentamiento que vos me habéis dado os dé Él en todas las cosas que vuestro corazón deseare. ¡Oh mi señora Belisa! ¿Que es posible que tan presto he yo de ver aquellos ojos que tan gran poder en mí tuvieron? ¿Y que después de tantos trabajos me había de suceder tan soberano descanso?

Y diciendo esto con muchas lágrimas tomaba las manos a Felis-

corriente de todo es rasgo característico de la novela griega.○

[48] No deja de resultar sorprendente, pese a la inmediata matización, que Felismena haga una afirmación como ésa.

[49] *cuenta*: 'explicación de algo', 'relación', como en la frase «dar cuenta».○

[50] La voz que apela aquí a los lectores como «oidores» del texto es la del llamado autor implícito. En este punto del relato la información que tienen Arsileo y los lectores sobre los hechos es ya la misma.

[51] *poner(se) a peligro* es frase bien documentada en la época.○

mena y se las besaba. Y la pastora Amarílida hacía lo mesmo, diciendo:

—Verdaderamente, hermosa pastora, vos habéis alegrado un corazón, el más triste que yo he pensado ver y el que menos merecía estarlo. Seis meses ha que Arsileo vive en esta cabaña la más triste vida que nadie pueda pensar,[52] y unas pastoras que por estos prados repastan sus ganados, de cuya compañía yo soy, algunas veces le entrábamos a ver y a consolar, si su mal sufriera consuelo.

Felismena le respondió:

—No es el mal de que está doliente de manera que pueda recebir consuelo de otro si no es de la causa dél o de quien le dé las nuevas que yo ahora le he dado.

—Tan buenas son para mí, hermosa pastora —le dijo Arsileo—, que me han renovado un corazón envejecido en pesares.

A Felismena se le enterneció el corazón tanto de ver las palabras que el pastor decía y de las lágrimas que de contento lloraba cuanto con las suyas dio testimonio. Y desta manera estuvieron allí toda la tarde, hasta que la siesta fue toda pasada, que despidiéndose Arsileo de las dos pastoras se partió con mucho contento para el templo de Diana por donde Felismena le había guiado.

Silvano y Selvagia, con aquel contento que suelen tener los que gozan después de larga ausencia de la vista de sus amores, caminaban hacia el deleitoso prado donde sus ganados andaban paciendo, en compañía del pastor Sireno,[53] el cual, aunque iba ajeno del contentamiento que en ellos veía, también lo iba de la pena que la falta dél suele causar; porque ni él pensaba en querer bien ni se le daba nada en no ser querido.[54] Silvano le decía:

[52] La afirmación coincide con lo que Belisa dijo a las ninfas en la isleta: «...me salí de casa de mis padres y me vine a este triste lugar ... adonde ha seis meses que estoy» (p. 162).

[53] Todo lo que se cuenta en esta parte del libro V también se entiende ocurrido el quinto día en el transcurso del presente narrativo, esto es, el mismo día en que los pastores, tras beber el agua mágica, regresan a su aldea. Los pastores están llegando ahora al prado en el que dejaron sus ganados al cargo de otros compañeros cuando ellos se marcharon con Felismena y las ninfas. La ausencia de sus lugares habituales sólo ha durado, por lo tanto, algo más de cuarenta y ocho horas.

[54] La indiferencia amorosa de Sireno es el rasgo más interesante del personaje en esta parte final de la obra y supone una solución bastante original, ya que lo tópico hubiera sido hacer de él un pastor enemigo del amor, como tantos otros hay en la literatura bucólica. Ahora bien, el texto deja tras-

—Todas las veces que te miro, amigo Sireno, me parece que ya no eres el que solías,[55] mas antes creo que te has mudado juntamente con los pensamientos. Por una parte cuasi tengo piedad de ti y por otra no me pesa de verte tan descuidado de las desventuras de amor.

—¿Por qué parte —dijo Sireno— tienes de mí mancilla?

Silvano le respondió:

—Porque me parece que estar un hombre sin querer ni ser querido es el más enfadoso estado que puede ser en la vida.

—No ha muchos días —dijo Sireno— que tú entendías eso muy al revés. Plega a Dios que en este mal estado me sustente a mí la fortuna y a ti en el contento que recibes con la vista de Selvagia, que, puesto caso que se te pueda haber invidia de amar y ser amado de tan hermosa pastora,[56] yo te aseguro que la Fortuna no se descuide de templaros el contento que recibís con vuestros amores.

Selvagia dijo entonces:

—No será tanto el mal que ella con sus devariados sucesos nos puede hacer cuanto es el bien de verme tan bien empleada.

Sireno le respondió:

—Ah, Selvagia, que yo me he visto tan bien querido cuanto nadie puede verse y tan sin pensamiento de ver fin a mis amores como vosotros lo estáis ahora; mas nadie haga cuenta sin la Fortuna[57] ni fundamento sin considerar las mudanzas de los tiempos. Mucho debo a la sabia Felicia. Dios se lo pague, que nunca yo pensé poder contar mi mal en tiempo que tan poco lo sintiese.

—En mayor deuda le soy yo —dijo Selvagia—; pues fue causa que quisiese bien a quien yo jamás deje de ver delante mis ojos.

Silvano dijo, volviendo los suyos hacia ella:

—Esa deuda, esperanza mía, yo soy el que con más razón la debía pagar, a ser cosa que con la vida pagar se pudiera.

—Esa os dé Dios, mi bien —dijo Selvagia—, porque sin ella la mía sería muy bien excusada.

lucir en diversas ocasiones que dicha indiferencia apenas puede ocultar cierto sentimiento contradictorio de rencor o atracción hacia Diana.○

[55] Nuevo eco de la frase proverbial «Ya no soy quien ser solía».

[56] *invidia*, variante fonética de *envidia*.

[57] 'nadie dé por hecho algo sin contar con la Fortuna'. Es una variación sobre la frase proverbial «Hacer la cuenta sin la huéspeda o sin la hornera».○

Sireno, viendo las amorosas palabras que se decían, medio riendo les dijo:

—No me parece mal que cada uno se sepa pagar tan bien que ni quiera quedar en deuda ni que le deban,[58] y aun lo que me parece es que, según las palabras uno a otro os decís,[59] sin yo ser el tercero sabríades tratar vuestos amores.

En estas y otras razones pasaban los nuevos enamorados y el descuidado Sireno el trabajo de su camino, al cual dieron fin al tiempo que el sol se quería poner. Y antes que llegasen a la fuente de los alisos oyeron una voz de una pastora que dulcemente cantaba, la cual fue luego conocida, porque Silvano en oyéndola les dijo:

—Sin duda es Diana la que junto a la fuente de los alisos canta.

Selvagia respondió:

—Verdaderamente aquélla es. Metámonos entre los mirtos que están junto a ella, porque mejor podamos oílla.

Sireno les dijo:

—Sea como vosotros lo ordenáredes, aunque tiempo fue que me diera mayor contento su música y aun su vista que no ahora.

Y entrándose todos tres por entre los espesos mirtos, ya que el sol se quería poner, vieron junto a la fuente a la hermosa Diana con tan grande hermosura que, como si nunca la hubieran visto, así quedaron admirados. Tenía sueltos sus hermosos cabellos y tomados atrás con una cinta encarnada que por medio de la cabeza los repartía,[60] los ojos puestos en el suelo y otras veces en la clara fuente. Y limpiando algunas lágrimas que de cuando en cuando le corrían, cantaba este romance:[61]

[58] *se sepa pagar*: la frase es equívoca, pues resulta de un cruce entre «saberse pagar» y «saber pagarse». De manera que significa a la vez 'sepa pagar' (y no deje, por tanto, nada a deber) y 'sepa cobrarse' o 'satisfacerse' (sin dejar nada por cobrar).

[59] 'las palabras que uno a otro os decís'; con relativo elíptico.°

[60] *Encarnada* era también la cinta con que las ninfas le recogieron el pelo a Felismena cuando la vistieron como dama en el palacio de Felicia. Pero el significado simbólico del color es distinto: fidelidad o sujeción amorosa en Felismena, crueldad en Diana. Ahora bien, la crueldad de Diana para con Sireno se ha vuelto en realidad contra sí misma, al hacerla sujeta a un hombre al que no ama.°

[61] Cuando Diana en persona aparece por fin en el presente de la narración lo hace en una situación parecida a la que, retrospectivamente, recordaba Silvano en los compases iniciales del libro I: la pastora canta en soledad sus cuitas sentimentales. El lamento de Diana funde dos motivos tradicionales: el nacimiento marcado por tristes augurios y el matrimonio desdichado; lógicamente este segundo es el que predomina, razón por la cual el personaje

Cuando yo triste nací
luego nací desdichada,
luego los hados mostraron
mi suerte desventurada.
El sol escondió sus rayos,
la luna quedó eclipsada;
murió mi madre en pariendo,[62]
moza, hermosa y mal lograda.
El ama que me dio leche
jamás tuvo dicha en nada,
ni menos la tuve yo
soltera ni desposada.
Quise bien y fui querida;
olvidé y fui olvidada:
esto causó un casamiento
que a mí me tiene cansada.[63]
Casara yo con la tierra,
no me viera sepultada
entre tanta desventura
que no puede ser contada.
Moza me casó mi padre,
de su obediencia forzada;
puse a Sireno en olvido,
que la fe me tenía dada;
pago tan bien mi descuido
cual no fue cosa pagada.
Celos me hacen la guerra
sin ser en ellos culpada:

queda ya tipificado como una *bella malmaridada*. Dentro de estas pautas el poema —un romance aconsonantado— proporciona al lector una somera información biográfica sobre Diana: orfandad desde el momento de nacer, crianza junto a un ama, amores con Sireno, matrimonio con Delio por imposición del padre, penosa vida conyugal, en fin, a causa de los celos infundados del marido. La fórmula del lamento lírico elegida por Montemayor dota aquí a la desventurada pastora de un patético atractivo, que viene acrecentado por el halo de suspense y misterio creado en torno a ella por su tardía introducción *en persona*, un rasgo técnico que la crítica ha valorado como un acierto de forma general.○

[62] *mal lograda*: 'malograda'.

[63] Montemayor se vale aquí de la paronomasia entre *causar*, *casar* y *cansar* para conseguir un efecto ingenioso. El calambur entre *casar* y *cansar* fue corriente en la época.○

con celos voy al ganado,
con celos a la majada,
y con celos me levanto
contino a la madrugada;
con celos como a su mesa
y en su cama só acostada.
Si le pido de qué ha celos[64]
no sabe responder nada.
Jamás tiene el rostro alegre,
siempre la cara inclinada,
los ojos por los rincones,[65]
la habla triste y turbada.
¿Cómo vivirá la triste
que se ve tan mal casada?

A tiempo pudiera tomar a Sireno el triste canto de Diana, con las lágrimas que derramaba cantando y la tristeza de que su rostro daba testimonio, que al pastor pusieran en riesgo de perder la vida, sin ser nadie parte para remedialle. Mas como ya su corazón estaba libre de tan peligrosa prisión, ningún contento recibió con la vista de Diana ni pena con sus tristes lamentaciones. Pues el pastor Silvano no tenía, a su parecer, por qué pesalle de ningún mal que a Diana sucediese, visto como ella jamás se había dolido de lo que a su causa había pasado. Sola Selvagia le ayudó con lágrimas, temerosa de su fortuna. Y dijo contra Sireno:

—Ninguna perfición ni hermosura puede dar la naturaleza que con Diana largamente no la haya repartido; porque su hermosura no creo yo que tiene par, su gracia, su discreción, con todas las otras partes que una pastora debe tener. Nadie le hace ventaja. Sola una cosa le faltó, de que yo siempre le hube miedo, y esto es la ventura,[66] pues no quiso dalle compañía con que pudiese pasar la vida con el descanso que ella merece.

Sireno respondió:

—Quien a tantos le ha quitado justa cosa es que no le tenga.

[64] *pido*: 'pregunto'.

[65] *los ojos por los rincones* alude a la desconfianza del celoso marido, temeroso siempre de algún engaño por parte de Diana.

[66] Puede que la frase encierre alusión a un conocido refrán: «La ventura de la fea, la hermosa la desea». Diana, como hermosa, es desventurada.○

Y no digo esto porque no me pese del mal desta pastora, sino por la grandísima causa que tengo de deseársele.

—No digas eso —dijo Selvagia—, que yo no puedo creer que Diana te haya ofendido en cosa alguna. ¿Qué ofensa te hizo ella en casarse, siendo cosa que estaba en la voluntad de su padre y deudos más que en la suya? Y después de casada ¿qué pudo hacer por lo que tocaba a su honra sino olvidarte? Cierto, Sireno, para quejarte de Diana más legítimas causas había de haber que las que hasta ahora hemos visto.[67]

Silvano dijo:

—Por cierto, Sireno, Selvagia tiene tanta razón en lo que dice que nadie con ella se lo puede contradecir. Y si alguno con causa se puede quejar de su ingratitud, yo soy, pues la quise todo lo que se puede querer y tuvo tan mal conocimiento como fue el tratamiento que vistes que siempre me hacía.

Selvagia respondió, poniendo en él unos amorosos ojos, y dijo:

—Pues no érades vos, mi pastor, para ser mal tratado, que ninguna pastora hay en el mundo que no gane mucho en que vos la queráis.

A este tiempo Diana sintió que cerca della hablaban, porque los pastores se habían descuidado algo de hablar de manera que ella no les oyese. Y levantándose en pie miró entre los mirtos y conoció los pastores y pastora que entre ellos estaba asentada. Los cuales, viendo que habían sido vistos, se vinieron a ella y la recibieron con mucha cortesía. Y ella a ellos con muy gran comedimiento, preguntándoles adónde habían estado. A lo cual ellos respondieron con otras palabras y otros movimientos de rostro de lo que le respondían a lo que ella solía preguntalles, cosa tan nueva para Diana que, puesto caso que los amores de ninguno dellos le diesen pena, en fin, le pesó de verlos tan otros de lo que solían,[68] y más cuando entendió en los ojos de Silvano el contentamiento que los de Selvagia le daban.[69] Y porque era ya hora de recogerse y el ganado tomaba su acostumbrado camino

[67] Selvagia trae a colación un par de cuestiones fundamentales en el conflicto amoroso que viven Sireno y Diana, cuestiones que serán discutidas en persona por los dos pastores en el libro VI.

[68] *otros*: 'distintos', 'cambiados'.

[69] Notable pincelada psicológica por parte de Montemayor: lo que más le pesa a Diana es ver que Selvagia despierta el amor de Silvano (antiguo servidor suyo, por añadidura). La envidia de Diana hace más patente su doble frustración amorosa, con Sireno y con Delio.

hacia el aldea, ellos se fueron tras él, y la hermosa Diana dijo contra Sireno:

—Muchos días ha, pastor, que por este valle no te he visto.[70]

—Más ha —dijo Sireno— que a mí me iba la vida que no me viese quien tan mala me la ha dado. Mas, en fin, no da poco contento hablar en la fortuna pasada el que ya se halla en seguro puerto.[71]

—¿En seguro te parece —dijo Diana— el estado en que agora vives?

—No debe ser muy peligroso —dijo Sireno—, pues yo oso hablar delante ti desta manera.

Diana respondió:

—Nunca yo me acuerdo verte por mí tan perdido que tu lengua no tuviese la libertad que agora tiene.

Sireno le respondió:

—Tan discreta eres en imaginar eso como en todas las otras cosas.

—¿Por qué causa? —dijo Diana.

—Porque no hay otro remedio —dijo Sireno— para que tú no sientas lo que perdiste en mí sino pensar que no te quería yo tanto que mi lengua dejase de tener la libertad que dices; mas con todo eso plega a Dios, hermosa Diana, que siempre te dé tanto contento cuanto en algún tiempo me quitaste, que puesto caso que ya nuestros amores sean pasados, las reliquias que en el alma me han quedado bastan para desearte yo todo el contentamiento posible.

Cada palabra destas para Diana era arrojalle una lanza, que Dios sabe si quisiera ella más ir oyendo quejas que creyendo libertades. Y aunque respondía a todas las cosas que los pastores le decían con un cierto descuido y se aprovechaba de toda su discreción para no dalles a entender que le pesaba de verlos tan libres, todavía se entendía muy bien el descontento que sus palabras le daban. Y hablando en estas y otras cosas llegaron al aldea a tiempo que

[70] Ésta tiene que ser la primera conversación entre Diana y Sireno desde la despedida que tuvieron cuando el pastor hubo de embarcarse, momento desde el cual se entiende que ha transcurrido un año por lo menos. Diana le está reprochando, por tanto, a Sireno el haberse ido y su prolongada ausencia.

[71] *fortuna*: 'tempestad' y 'desdicha' a la vez.

La metáfora de *seguro puerto* por 'libertad amorosa' es derivación de la analogía tópica entre el amor y una peligrosa travesía marítima.

de todo punto el sol había escondido sus rayos. Y despidiéndose unos de otros se fueron a sus posadas.

Pues volviendo a Arsileo,[72] el cual, con grandísimo contentamiento y deseo de ver su pastora, caminaba hacia el bosque donde el templo de la diosa Diana estaba, llegó junto a un arroyo que cerca del suntuoso templo por entre unos verdes alisos corría, a la sombra de los cuales se asentó, esperando que viniese por allí alguna persona con quien hiciese saber a Belisa de su venida, porque le parecía peligroso dalle algún sobresalto, teniéndolo ella por muerto. Por otra parte, el ardiente deseo que tenía de verla no le daba lugar a ningún reposo. Estando el pastor consultando consigo mismo el consejo que tomaría vio venir hacia sí una ninfa de admirable hermosura, con un arco en la mano y una aljaba al cuello, mirando a una y a otra parte si vía alguna caza en que emplear una aguda saeta que en el arco traía puesta. Y cuando vio al pastor se fue derecha a él y él se levantó y le hizo el acatamiento que a tan hermosa ninfa debía hacerse. Y de la misma manera fue della recebido, porque ésta era la hermosa Polidora, una de las tres que Felismena y los pastores libraron de poder de los salvajes y muy aficionada a la pastora Belisa. Pues volviéndose ambos asentar sobre la verde yerba,[73] Polidora le preguntó de qué tierra era y la causa de su venida. A lo cual Arsileo respondió:

—Hermosa ninfa: la tierra donde yo nací me ha tratado de manera que parece que me hago agravio en llamarla mía, aunque por otra parte le debo más de lo que yo sabría encarecer. Y para que yo te diga la causa que tuvo la fortuna de traerme a este lugar sería menester que primero me dijeses si eres de la compañía de la sabia Felicia, en cuya casa me dicen que está la hermosa pastora Belisa, causa de mi destierro y de toda la tristeza que la ausencia me ha hecho sufrir.

Polidora le respondió:

—De la compañía de la sabia Felicia soy y la mayor amiga desa pastora que has nombrado que ella en la vida puede tener. Y para que también me tengas en la misma posesión, si aprovechase algo, aconsejarte hía[74] que, siendo posible olvidalla, que lo hicieses,

[72] El *pues* coloquial marca la reanudación del hilo narrativo antes abandonado.

[73] *asentar*: con *a* embebida.

[74] *aconsejarte hía*: 'te aconsejaría', es la forma analítica del potencial. La con-

porque tan imposible es el remedio de tu mal como del que ella padece, pues la dura tierra come ya aquel de quien con tanta razón lo esperaba.

Arsileo le respondió:

—¿Será por ventura ese que dices que la tierra come su servidor Arsileo?

—Sí por cierto —dijo Polidora—. Ese mismo es el que ella quiso más que a sí y el que con más razón podemos llamar desdichado después de ti, pues tienes puesto el pensamiento en lugar donde el remedio es imposible, que, puesto caso que jamás fui enamorada, yo tengo por averiguado que no es tan grande mal la muerte como el que debe padecer la persona que ama a quien tiene la voluntad empleada en otra parte.

Arsileo le respondió:

—Bien creo, hermosa ninfa, que, según la constancia y bondad de Belisa, no será parte la muerte de Arsileo para que ella ponga el pensamiento en otra cosa, y que no habría naide en el mundo que de su pensamiento le quitase.[75] Y en ser esto ansí consiste toda mi bienaventuranza.

—¿Cómo, pastor —le dijo Polidora—, queriéndola tú de la manera que dices, está tu felicidad en que ella tenga en otra parte tan firme el pensamiento? Ésa es la más nueva manera de amor que yo hasta agora he oído.

Arsileo le respondió:

—Para que no te maravilles, hermosa ninfa, de mis palabras ni de la suerte del amor que a mi señora Belisa tengo, está un poco atenta y contarte he lo que tú jamás pensaste oír, aunque el principio dello te debe haber contado esa tu amiga y señora de mi corazón.

Y luego le contó desde el principio de sus amores hasta el engaño de Alfeo con los encantamientos que hizo, y todo lo demás que destos amores hasta entonces había sucedido, de la manera

versación en curso es un nuevo ejemplo de ironía dramática: Arsileo y los lectores tienen información que Polidora no conoce.

[75] *le* podría referirse a Belisa, significando: 'no habría nadie que la hiciese cambiar de pensamiento'; o a Arsileo, con el sentido: 'no habría nadie que lo sacase del pensamiento de Belisa'.

No faltan ejemplos de *naide* en textos literarios del XVI. La caída en desuso de esta forma se debió a su consideración como vulgarismo.

que atrás lo he contado;[76] lo cual contaba el pastor ahora con lágrimas, causadas de traer a la memoria sus desventuras pasadas, ahora con sospiros que del alma le salían, imaginando lo que en aquellos pasos su señora Belisa podía sentir. Y con las palabras y movimientos del rostro daba tan grande espíritu a lo que decía que a la ninfa Polidora puso en grande admiración. Mas cuando entendió que aquél era verdaderamente Arsileo, el contento que desto recibió no se atrevía dallo a entender con palabras, ni aun le parecía que podría hacer más que sentillo. Ved qué se podía esperar de la desconsolada Belisa cuando lo supiese. Pues poniendo los ojos en Arsileo, no sin lágrimas de grandísimo contentamiento le dijo:

—Quisiera yo, Arsileo, tener tu discreción y claridad de ingenio para darte a entender lo que siento del alegre suceso que a mi Belisa le ha solicitado la fortuna,[77] porque de otra manera sería excusado pensar yo que tan bajo ingenio como el mío podría dallo a entender. Siempre yo tuve creído que en algún tiempo la tristeza de mi Belisa se había de volver en grandísima alegría, porque su hermosura y discreción, juntamente con la grandísima fe que siempre te ha tenido, no merecía menos; mas, por otra parte, tuve temor que la fortuna no tuviese cuenta con dalle lo que yo tanto le deseaba, porque su condición es lo más de las veces traer los sucesos muy al revés del deseo de los que quieren bien.[78] Dichoso te puedes llamar, Arsileo, pues mereciste ser querido en la vida de manera que en la muerte no pudieses ser olvidado. Y porque no se sufre dilatar mucho tan gran contentamiento a un corazón que tan necesitado dél está, dame licencia para que yo vaya a dar tan buenas nuevas a tu pastora como son las de tu vida y su desengaño. Y no te vayas deste lugar hasta que yo vuelva con la persona que tú más deseas ver y con más razón te lo merece.

Arsileo le respondió:

—Hermosa ninfa: de tan gran discreción y hermosura como la tuya no se puede esperar sino todo el contento del mundo. Y, pues tanto deseas dármele, haz en ello tu voluntad, que por

[76] *de la manera que atrás lo he contado*: observación de carácter metanarrativo del llamado autor implícito.

[77] *solicitado*: 'procurado'.

[78] *lo más de las veces*: 'la mayoría de las veces'. Pero Montemayor prefiere habitualmente la construcción *las más de las veces*.

ella me pienso regir, así en esto como en lo demás que sucediere.

Y, despidiéndose uno de otro, Polidora se partió a dar la nueva a Belisa y Arsileo la quedó esperando a la sombra de aquellos alisos, el cual, por entretener el tiempo en algo, como suelen hacer las personas que esperan alguna cosa que gran contento les dé, sacó su rabel y comenzó a cantar desta manera:[79]

Ya dan vuelta el amor y la ventura
y una esperanza muerta o desmayada
la esfuerza cada uno y la asegura.[80]

Ya dejan infortunios la posada
de un corazón en fuego consumido
y una alegría viene no pensada.

Ya quita el alma el luto y el sentido;[81]
la posada apareja a la alegría,
poniendo en el pesar eterno olvido.

Cualquiera mal de aquellos que solía
pasar cuando reinaba mi tormento[82]
y en un fuego de ausencia me encendía,

a todos da fortuna tal descuento
que no fue tanto el mal del mal pasado
cuanto es el bien del bien que ahora siento.[83]

Volved, mi corazón, sobresaltado
de mil desasosiegos, mil enojos;[84]
sabed gozar siquiera un buen estado.

[79] Este poema, y también el siguiente, constituyen verdaderos soliloquios en los que Arsileo delibera consigo mismo acerca de la marcha de sus asuntos amorosos. La alegría por el inminente reencuentro con Belisa cede poco a poco el paso a la impaciencia y al temor de que el deseado encuentro no llegue a producirse. Destacan, por lo demás, en estos tercetos algunos ecos garcilasianos.○

[80] O sea: 'el amor y la fortuna le dan vigor y firmeza a la esperanza'.

[81] 'El alma y el sentido dejan, se deshacen del luto' El mismo sujeto múltiple rige, en singular, el presente de *aparejar* que figura en el siguiente verso. La acepción apuntada para *quitar* está entre las más antiguas y etimológicas del término.○

[82] *reinaba*: 'estaba en su apogeo'.

[83] La fortuna se caracteriza por aminorar tanto el bien como el mal y por contrapesarlos recíprocamente. Es concepto frecuente en Montemayor.○

[84] Arsileo quiere que su corazón se reponga del sobresalto que le causan los sufrimientos del amor; *de* tiene por tanto valor agente y depende de *sobresaltado*.

Dejad vuestro llorar, cansados ojos,
que presto gozaréis de ver aquella
por quien gozó el amor de mis despojos.

Sentidos, que buscáis mi clara estrella
inviando acá y allá los pensamientos,
a ver lo que sentís delante della.[85]

Afuera, soledad y los tormentos
sentidos a su causa, y dejen desto
mis fatigados miembros muy exentos.

¡Oh tiempo! No te pares, pasa presto.
Fortuna, no le estorbes su venida.[86]
¡Ay Dios! ¿Que aún me quedó por pasar esto?

Ven, mi pastora dulce, que la vida,
que tú pensaste que era ya acabada,
está para servirte apercebida.

¿No vienes, mi pastora deseada?
¡Ay Dios! ¿Si la ha topado o se ha perdido
en esta selva de árboles poblada? [87]

¿O si esta ninfa que de aquí se ha ido
quizá que se olvidó de ir a buscalla?
Mas no, tal voluntad no sufre olvido.[88]

Tú sola eres, pastora, adonde halla
mi alma su descanso y su alegría.
¿Por qué no vienes presto a aseguralla?

¿No ves cómo se va pasando el día?
Y, si se pasa acaso sin yo verte,
yo volveré al tormento que solía
y tú de veras llorarás mi muerte.

[85] *inviar*, variante fonética de *enviar*. Los sentidos o potencias anímicas de Arsileo, que guían los pensamientos amorosos en pos de Belisa ausente, han de ser capaces ahora de enfrentarse a su presencia sin perder el control de la situación.

[86] La venida de Belisa, claro. Aunque puede haber juego conceptual con *tiempo*: 'ocasión'.

[87] Arsileo se pregunta si Polidora habrá encontrado a Belisa o si ésta se habrá perdido.

[88] El amor (*voluntad*) de Polidora por Belisa excluye que haya olvidado su misión.

Cuando Polidora se partió de Arsileo, no muy lejos de allí topó a la pastora Belisa, que en compañía de las dos ninfas Cintia y Dórida se andaban recreando por el espeso bosque. Y, como ellas la viesen venir con grande priesa, no dejaron de alborotarse, pareciéndoles que venía huyendo de alguna cosa de que ellas también les cumpliese huir. Ya que hubo llegado un poco más cerca la alegría que en su hermoso rostro vieron las aseguró. Y, llegando a ellas, se fue derecho a la pastora Belisa, y, abrazándola con grandísimo gozo y contentamiento, le dijo:[89]

—Este abrazo, hermosa pastora, si vos supiésedes de qué parte viene con mayor contento le recibiríades del que agora tenéis.

Belisa le respondió:

—De ninguna parte, hermosa ninfa, él puede venir que yo en tanto le tenga como es de la vuestra, que la parte de que yo lo pudiera tener en más ya no es en el mundo; ni aun yo debría querer vivir,[90] faltándome todo el contento que la vida me podía dar.

—Esa vida espero yo en Dios —dijo Polidora— que vos de aquí adelante ternéis con más alegría de la que podéis pensar. Y sentémonos a la sombra deste verde aliso, que grandes cosas traigo que deciros.

Belisa y las ninfas se asentaron, tomando en medio a Polidora, la cual dijo a Belisa:

—Dime, hermosa pastora, ¿tienes tú por cierta la muerte de Arsenio y Arsileo?

Belisa le respondió sin poder tener las lágrimas:

—Téngola por tan cierta como quien con sus mismos ojos vio al uno atravesado con una saeta y al otro matarse con su misma espada.

—¿Y qué dirías —dijo Polidora— a quien te dijese que esos dos que tú viste muertos son vivos y sanos, como tú lo eres?

—Respondería yo a quien eso me dijese —dijo Belisa— que tenía deseo de renovar mis lágrimas, trayéndomelos a la memoria, o que gustaba de burlarse de mis trabajos.

—Bien segura estoy —dijo Polidora— que tú eso pienses de mí,[91] pues sabes que me han dolido más que a ninguna persona

[89] La escena que sigue vuelve a estar basada en la ironía dramática.

[90] *debría*: forma con síncopa de la vocal protónica por *debería*.

[91] *bien segura estoy*: 'no tengo ningún miedo'.

que tú los hayas contado; mas dime: ¿quién es un pastor de tu tierra que se llama Alfeo?

Belisa respondió:

—El mayor hechicero y encantador que hay en nuestra Europa, y aun algún tiempo se preciaba él de servirme. Es hombre, hermosa ninfa, que todo su trato y conversación es con los demonios, a los cuales él hace tomar la forma que quiere, de tal manera que muchas veces pensáis que con una persona a quien conocéis estáis hablando y vos habláis con el demonio a quien él hace tomar aquella figura.

—Pues has de saber, hermosa pastora —dijo Polidora—, que ese mismo Alfeo con sus hechicerías ha dado causa al engaño en que hasta agora has vivido y a las infinitas lágrimas que por esta causa has llorado. Porque sabiendo él que Arsileo te había de hablar aquella noche que entre vosotros estaba concertado, hizo que dos espíritus tomasen las figuras de Arsileo y de su padre, y, queriéndote Arsileo hablar, pasase delante de ti lo que viste; porque pareciéndote que eran muertos desesperases[92] o a lo menos hicieses lo que heciste.

Cuando Belisa oyó lo que la hermosa Polidora le había dicho quedó tan fuera de sí que por un rato no supo respondelle, pero volviendo en sí le dijo:

—Grandes cosas, hermosa ninfa, me has contado, si mi tristeza no me estorbase creellas. Por lo que dices que me quieres te suplico que me digas de quién has sabido que los dos que yo vi delante de mis ojos muertos no eran Arsenio y Arsileo.

—¿De quién? —dijo Polidora—. Del mismo Arsileo.

—¿Cómo Arsileo? —respondió Belisa—. ¿Que es posible que el mi Arsileo está vivo y en parte que te lo pudiese contar?

—Yo te diré cuán posible es —dijo Polidora—, que si vienes conmigo antes que lleguemos a aquellas tres hayas que delante de los ojos tienes te lo mostraré.

—¡Ay Dios! —dijo Belisa—. ¿Qué es esto que oyo? ¿Que es verdad que está allí todo mi bien? Pues ¿qué haces, hermosa ninfa, que no me llevas a verle? No cumples con el amor que dices que siempre me has tenido.

Esto decía la hermosa pastora con una mal segura alegría y con una dudosa esperanza de lo que tanto deseaba; mas levantándose

[92] *desesperases*: 'te quitases la vida'.

Polidora y tomándola por la mano, juntamente con las ninfas Cintia y Dórida, que de placer no cabían en ver el buen suceso de Belisa, se fueron hacia el arroyo donde Arsileo estaba; y antes que allá llegasen un templado aire, que de la parte de donde estaba Arsileo venía, les hirió con la dulce voz del enamorado pastor en los oídos,[93] el cual, aun a este tiempo, no había dejado la música, mas antes comenzó de nuevo a cantar este mote antiguo con la glosa que él mismo allí a su propósito hizo:[94]

VEN, VENTURA; VEN Y TURA

Glosa

¡Qué tiempos, qué movimientos,
qué caminos tan extraños,
qué engaños, qué desengaños,
qué grandes contentamientos
nacieron de tantos daños!
Todo lo sufre una fe
y un buen amor lo asegura,
y pues que mi desventura
ya de enfadada se fue,[95]
ven, ventura; ven y tura.

Sueles, ventura, moverte
con ligero movimiento,
y si en darme este contento
no imaginas tener fuerte,[96]
más me vale mi tormento.

[93] *templado aire* puede aludir lo mismo al elemento natural que a la cualidad musical del canto.○

Dentro de lo tópica que resulta la situación, aun puede destacarse el hecho de que las dotes musicales aparezcan nuevamente, al igual que en el libro III, como rasgo caracterizador de Arsileo.

[94] El *mote* o *letra* es un género menor de la poesía cancioneril que suele darse, como aquí, acompañado de una glosa explicativa (quintillas dobles, en este caso). El que aquí utiliza Montemayor circulaba como dicho proverbial en la época. La forma *turar* viene impuesta en el lema por el calambur consistente en interpretar la voz *ventura* descomponiéndola de manera que expresa a la vez el concepto y su percepción subjetiva.○

[95] *enfadada*: 'cansada', 'aburrida'.

[96] 'no piensas mantenerte'.

Que si te vas, al partir
falta el seso y la cordura;
mas si para estar segura
te determinas venir,[97]
ven, ventura; ven y tura.

Si es en vano mi venida,
si acaso vivo engañado,
que todo teme un cuitado,
¿no fuera perder la vida
consejo más acertado?
¡Oh temor! Eres extraño.
Siempre el mal se te figura.
Mas ya que en tal hermosura
no puede caber engaño,[98]
ven, ventura; ven y tura.

Cuando Belisa oyó la música del su Arsileo tan gran alegría llegó a su corazón que sería imposible sabello decir. Y acabando de todo punto de dejar la tristeza que el alma le tenía ocupada, de adonde procedía su hermoso rostro no mostrar aquella hermosura de que la naturaleza tanta parte le había dado, ni aquel aire y gracia, causa principal de los sospiros del su Arsileo, dijo con una tan nueva gracia y hermosura que las ninfas dejó admiradas:

—Ésta sin duda es la voz del mi Arsileo, si es verdad que no me engaño en llamarle mío.

Cuando el pastor vio delante de sus ojos la causa de todos sus males pasados fue tan grande el contentamiento que recibió que los sentidos, no siendo parte para comprehendelle, en aquel punto se le turbaron, de manera que por entonces no pudo hablar. Las ninfas, sintiendo lo que en Arsileo había causado la vista de su pastora, se llegaron a él a tiempo que, suspendiendo el pastor por un poco lo que el contentamiento presente le causaba, con muchas lágrimas decía:

—¡Oh pastora Belisa! ¿Con qué palabras podré yo encarecer la satisfación que la fortuna me ha hecho de tantos y tan desusa-

[97] 'te decides a venir'. La construcción reflexiva de *determinar* más infinitivo ya no se usa pero se documenta en textos de la época.^C

[98] *tal hermosura* se refiere a la ninfa Polidora.

dos trabajos como a causa tuya he pasado? ¿O quién me dará un corazón nuevo y no tan hecho a pesares como el mío para recebir un gozo tan extremado como el que tu vista me causa? ¡Oh Fortuna! Ni yo tengo más que te pedir ni tú tienes más que darme. Sola una cosa te pido, ya que tienes por costumbre no dar a nadie ningún contento extremado sin dalle algún desgusto en cuenta dél. Que con pequeña tristeza y de cosa que duela poco me sea templada la gran fuerza de la alegría que en este día me diste.[99] ¡Oh hermosas ninfas! ¿En cúyo poder había de estar tan gran tesoro sino en el vuestro? ¿O adónde pudiera él estar mejor empleado? Alégrense vuestros corazones con el gran contentamiento que el mío recibe, que si algún tiempo quesistes bien no os parecerá demasiado. ¡Oh hermosa pastora! ¿Por qué no me hablas? ¿Hate pesado por ventura de ver al tu Arsileo? ¿Ha turbado tu lengua el pesar de habello visto o el contentamiento de velle? Respóndeme, porque no sufre lo que te quiero estar yo dudoso de cosa tuya.

La pastora entonces le respondió:

—Muy poco sería el contento de verte, ¡oh Arsileo!, si yo con palabras pudiese decillo. Conténtate con saber el extremo en que tu fingida muerte me puso, y por él verás la gran alegría en que tu vida me pone.

Y viniéndole a la pastora al postrero punto destas palabras las lágrimas a los ojos calló lo más que decir quisiera. A las cuales las ninfas, enternecidas de las blandas palabras que los dos amantes se decían, les ayudaron. Y, porque la noche se les acercaba, se fueron todos juntos hacia la casa de Felicia, contándose uno a otro lo que hasta allí habían pasado. Y Belisa preguntó a Arsileo por su padre Arsenio y él respondió que, en sabiendo que ella era desaparecida, se había recogido en una heredad suya, que está en el camino,[100] a do vivía con toda la quietud posible, por haber puesto todas las cosas del mundo en olvido, de que Belisa en extremo se holgó;[101] y así llegaron en casa de la sabia Felicia,

[99] Es idea tópica que la Fortuna necesariamente va alternando males y bienes. Por eso Arsileo pide un pequeño mal como contrapeso ineludible de un bien tan grande.○

[100] *en el camino*: la expresión resulta aquí ambigua. ¿Se referirá acaso al camino real?○

[101] La decisión de Arsenio resuelve, por un lado, el conflicto amoroso con su hijo y proporciona, por otro, una salida acorde con el decoro del perso

donde fueron muy bien recebidos. Y Belisa le besó muchas veces las manos, diciendo que ella había sido causa de su buen suceso. Y lo mismo hizo Arsileo, a quien Felicia mostró gran voluntad de hacer siempre por él lo que en ella fuese.[102]

FIN DEL QUINTO LIBRO
DE LA DIANA

naje, que era un hombre viudo, maduro y de buena posición social. La figura del ermitaño, en muchos aspectos tan próxima a la del pastor, aparece con frecuencia en las narraciones caballerescas, sentimentales y pastoriles.○

[102] 'lo que estuviese en su mano'; *ella* se refiere a *voluntad*.

LIBRO SEXTO DE LA DIANA DE JORGE DE MONTEMAYOR

Después que Arsileo se partió quedó Felismena con Amarílida, la pastora que con él estaba, pidiéndose una a otra cuenta de sus vidas, cosa muy natural de las que en semejantes partes se hallan. Y estando Felismena contando a la pastora la causa de su venida llegó a la choza un pastor de muy gentil disposición y arte, aunque la tristeza parecía que le traía encubierta gran parte della. Cuando Amarílida le vio, con la mayor presteza que pudo se levantó para irse, mas Felismena le trabó de la saya, sospechando lo que podía ser, y le dijo:

—No sería justo, hermosa pastora, que ese agravio recibiese de ti quien tanto deseo tiene de servirte como yo.

Mas como ella porfiase de irse de allí el pastor con muchas lágrimas decía:

—Amarílida, no quiero que teniendo respeto a lo que me haces sufrir te duelas deste desventurado pastor, sino que tengas cuenta con tu gran valor y hermosura[1] y con que no hay cosa en la vida que peor esté a una pastora de tu cualidad que tratar mal a quien tanto le quiere. Mira, Amarílida mía, estos cansados ojos que tantas lágrimas han derramado y verás la razón que los tuyos tienen de no mostrarse airados contra este sin ventura pastor. ¡Ay, que me huyes por no ver la razón que tienes de aguardarme! Espera, Amarílida. Óyeme lo que te digo y siquiera no me respondas.[2] ¿Qué te cuesta oír a quien tanto le ha costado verte?

Y, volviéndose a Felismena, con muchas lágrimas le pedía que no le dejase ir; la cual importunaba con muy blandas palabras a la pastora, que no tratase tan mal a quien mostraba quererle más que a sí y que le escuchase lo que quería decille, pues que en escuchalle aventurábase tan poco. Mas Amarílida respondió:

—Hermosa pastora: no me mandéis oír a quien da más crédito a sus pensamientos que a mis palabras. Cata que este que delante ti está es uno de los más desconfiados pastores que se sabe[3] y de los que mayor trabajo dan a las pastoras que quieren bien.

[1] *tengas cuenta con*: 'tengas en cuenta', 'tengas presente'.

[2] *siquiera*: 'aunque'.

[3] '...de que hay noticia'.

Filemón dijo contra Felismena:[4]

—Yo quiero, hermosa pastora, que seas el juez entre mí y Amarílida. Y si yo tengo culpa del enojo que comigo tiene quiero perder la vida; y si ella la tuviere no quiero otra cosa sino que conozca lo que me debe.[5]

—De perder tú la vida —dijo Amarílida— yo estoy bien segura;[6] porque ni a ti te quieres tanto mal que lo hagas ni a mí tanto bien que por mi causa te pongas en esa aventura. Mas yo quiero que esta hermosa pastora juzgue, vista mi razón y la tuya, cuál es más digno de culpa entre los dos.

—Sea así —dijo Felismena—; y sentémonos al pie desta verde haya, junto al prado florido que delante los ojos tenemos, porque quiero ver la razón que cada uno tiene de quejarse del otro.

Después que todos se hubieron sentado sobre la verde yerba, Filemón comenzó a hablar desta manera:

—Hermosa pastora: confiado estoy que si acaso has sido tocada de amores conocerás la poca razón que Amarílida tiene de quejarse de mí y de sentir tan mal de la fe que le tengo que venga a imaginar lo que nadie de su pastor imaginó. Has de saber, hermosa pastora, que cuando yo nací, y aun ante mucho que naciese,[7] los hados me destinaron para que amase a esta hermosa pastora que delante mis tristes y tus hermosos ojos está.[8] Y a esta

[4] *Filemón* es nombre asociado semánticamente a *amor*, ya que porta la raíz griega *Phil-*. No hay datos sobre su utilización por otros escritores bucólicos.

Por la manera de introducir el nombre, parece como si Montemayor diera por hecho que ya lo ha nombrado antes. Normalmente hubiera escrito: «Filemón, que así se llamaba el pastor...», o algo por el estilo.

[5] La cuestión judicial sobre un tema amoroso que aquí se plantea constituye una variación sobre un motivo frecuente en la literatura bucólica: la celebración de certámenes (deportivos, poéticos, filosóficos) sometidos al veredicto de un juez. Desde el punto de vista narrativo esto supone en la obra la presentación de unos mismos hechos desde dos puntos de vista diferentes. En el fondo de la cuestión subyace, como se verá más abajo, un debate sobre la valoración de los celos dentro de la experiencia amorosa.

[6] '... no tengo miedo alguno'.

[7] *ante mucho*: 'mucho antes'. Pero el orden habitual de esta construcción era el contrario.

[8] La afirmación del carácter predestinado del amor le sirve a Filemón como medio de garantizar la autenticidad de sus sentimientos y de justificar los aspectos irracionales de los mismos. El tema de la predestinación deriva poco más abajo en otro, el amor desde la niñez, que en el caso presente está apenas desarrollado, hasta el punto de que ni siquiera se menciona la participación de Amarílida en ese afecto infantil. Es evidente, por tanto, que entra aquí como consecuencia obliga-

causa he respondido con el efecto[9] de tal manera que no creo que hay amor como el mío ni ingratitud como la suya. Sucedió, pues, que, sirviéndola desde mi niñez lo mejor que yo he sabido, habrá como cinco o seis meses que mi desventura aportó por aquí a un pastor,[10] llamado Arsileo, el cual buscaba una pastora que se llama Belisa, que por cierto mal suceso anda por estos bosques desterrada. Y como fuese tanta su tristeza sucedió que esta cruel pastora que aquí ves, o por mancilla que tuvo dél, o por la poca que tiene de mí, o por lo que ella se sabe, jamás la he podido apartar de su compañía. Y si acaso le hablaba en ello parecía que me quería matar, porque aquellos ojos que allí veis no causan menos espanto cuando miran estando airados que alegría cuando están serenos.[11] Pues como yo estuviese tan ocupado el corazón de grandísimo amor, el alma de una afición jamás oída, el entendimiento de los mayores celos que nunca nadie tuvo, quejábame a Arsileo con sospiros y a la tierra con amargo llanto, mostrando la sinrazón que Amarílida me hacía. Hale causado tan grande aborrecimiento haber yo imaginado cosa contra su honestidad que por vengarse de mí ha perseverado en ello hasta agora; y no tan solamente hace esto, mas en viéndome delante sus ojos se va huyendo como la medrosa cierva de los hambrientos lebreles. Ansí que por lo que debes a ti misma te pido que juzgues si es bastante la causa que tiene de aborrecerme y si mi culpa es tan grave que merezca por ella ser aborrecido.

Acabado Filemón de dar cuenta de su mal[12] y de la sinrazón que su Amarílida le hacía, la pastora Amarílida comenzó a hablar desta manera:

—Hermosa pastora: haberme Filemón, que ahí está, querido bien, o a lo menos haberlo mostrado, sus servicios han sido tales

da de la predestinación amorosa y junto con ella constituye una premisa para la solución feliz del conflicto planteado.

[9] *causa... efecto*: el léxico evoca la terminología escolástica usada en las discusiones acerca del influjo astral sobre las personas.○

[10] *aportó*: 'trajo'. Puede tratarse de un lusismo, ya que en español *aportar* significa normalmente 'llegar', mientras que en portugués también tiene el sentido indicado en este pasaje.○

[11] «Éste es un buen ejemplo de cómo Montemayor disuelve, en el curso de una prosa, contenidos líricos que obtuvieron su expresión en verso; el mismo Montemayor se había valido del tema de los ojos airados en un romance de la misma *Diana*: "Oídme, señora mía..."» (López Estrada y López García-Berdoy). De este motivo poético trata la nota II, 221.

[12] *acabado Filemón*: 'habiendo acabado Filemón'.

que me sería mal contado decir otra cosa;[13] pero si yo también he desechado por causa suya el servicio de otros muchos pastores que por estos valles repastan sus ganados y zagales a quien naturaleza no ha dotado de menos gracia que a otros, él mismo puede decillo, porque las muchas veces que yo he sido recuestada[14] y las que he tenido la firmeza que a su fe debía no creo que ha sido muy lejos de su presencia. Mas no había de ser esto parte para que él me tuviese tan en poco que imaginase de mí cosa contra lo que a mí misma soy obligada, porque si es ansí, y él lo sabe, que a muchos que por mí se perdían yo he desechado por amor dél, ¿cómo había yo de desechar a él por otro? ¿O pensaba en ál o en mis amores?[15] Cien mil veces me ha Filemón acechado, no perdiendo pisada de las que el pastor Arsileo y yo dábamos por este hermoso valle; mas él mismo diga si algún día oyó que Arsileo me dijese cosa que supiese a amores o si yo le respondía alguna que lo pareciese. ¿Qué día me vio hablar Filemón con Arsileo que entendiese de mis palabras otra cosa que consolalle de tan grave mal como padecía? Pues si esto había de ser causa que sospechase mal de su pastora, ¿quién mejor puede juzgarlo que él mismo? Mira, hermosa ninfa,[16] cuán entregado estaba a sospechas falsas y dudosas imaginaciones que jamás mis palabras pudieron satisfacelle ni acabar con él que dejase de ausentarse deste valle, pensando él que con ausencia daría fin a mis días; y engañóse, porque antes me parece que lo dio al contentamiento de los suyos. Y lo bueno es que aun no se contentaba Filemón de tener celos de mí, que tan libre estaba[17] como tú, hermosa pastora, habrás entendido, mas aun lo publicaba en todas las fiestas, bailes, luchas que entre los pastores desta sierra se hacían. Y esto ya tú conoces si venía en mayor daño de mi honra que de su contentamiento. En fin, él se ausentó de mi presencia, y, pues tomó por medicina de su mal cosa que más se lo ha acrecentado, no me culpe si me he sabido mejor aprovechar del remedio de lo que él ha sabido tomalle. Y pues tú, hermosa pastora, has visto el contentamiento que yo recebí en que dijeses al desconsolado Arsileo nuevas de su pastora y que yo misma fui la

[13] 'estaría mal por mi parte decir otra cosa'; el anacoluto del período puede ser un medio de reflejar la emoción de la pastora.

[14] 'requerida de amores'.

[15] '¿Pensaba en mis amores o en otra cosa?'.

[16] *ninfa* es aquí tratamiento de cortesía o encarecimiento por *pastora*.

[17] *libre* de culpa, se entiende.

que le importuné que luego fuese a buscalla, claro está que no podía haber entre los dos cosa de que pudiésemos ser tan mal juzgados como este pastor inconsideradamente nos ha juzgado. Así que ésta es la causa de yo me haber resfriado del amor que a Filemón tenía[18] y de no me querer más poner a peligro de sus falsas sospechas, pues me ha traído mi buena dicha a tiempo que sin forzarme a mí misma pudiese muy bien hacello.

Después que Amarílida hubo mostrado la poca razón que el pastor había tenido de dar crédito a sus imaginaciones y la libertad en que el tiempo le había puesto, cosa muy natural de corazones exentos, el pastor le respondió desta manera:

—No niego yo, Amarílida, que tu bondad y discreción no basta para desculparte de cualquiera sospecha, mas ¿quieres tú, por ventura, hacer novedades en amores y ser inventora de otros nuevos efectos de los que hasta agora habemos visto? ¿Cuándo quiso bien un amador que cualquiera ocasión de celos, por pequeña que fuese, no le atormentase el alma, cuanto más siendo tan grande como la que tú con la larga conversación y amistad de Arsileo me has dado? ¿Piensas tú, Amarílida, que para los celos son menester certidumbres? Pues engáñaste, que las sospechas son las principales causas de tenellos.[19] Creer yo que querías bien a Arsileo por vía de amores no era mucho, pues el publicallo yo tampoco era de manera que tu honra quedase ofendida, cuanto más que la fuerza de amor era tan grande que me hacía publicar el mal de que me temía. Y puesto caso que tu bondad me asegurase, cuando a hurto de mis sospechas la consideraba,[20] todavía tenía temor de lo que me podía suceder si la conversación iba delante.[21] Cuanto a lo que dices que yo me ausenté, no lo hice por darte pena, sino por ver si en la mía podría haber algún remedio no viendo delante mis ojos a quien tan grande me la daba, y también porque mis importunidades no te la causasen. Pues si en buscar remedio contra tan grave mal fui contra lo que te debía ¿qué más pena que la que tu ausencia me hizo sentir? ¿O qué más

[18] *me haber resfriado*: la anteposición del pronombre a los dos elementos del infinitivo compuesto, todavía se daba a veces en el XVI.○

[19] El discurso de Filemón se vale de ideas tópicas acerca de los celos: su necesaria vinculación con el verdadero amor y su fundamentación en la mera sospecha.○

[20] *a hurto de mis sospechas*: 'con el ánimo libre de recelos'.○

[21] 'si el trato proseguía'.

muestra de amor que no ser ella causa de olvidarte? ¿Y qué mayor señal del poco que conmigo tenías que habelle tú perdido de todo punto con mi ausencia? Si dices que jamás quisiste bien a Arsileo, aun eso me da a mí mayor causa de quejarme, pues por cosa en que tan poco te iba dejabas a quien tanto te deseaba servir. Así que tanto mayor queja tengo de ti cuanto menos fue el amor que a Arsileo has tenido. Éstas son, Amarílida, las razones, y otras muchas que no digo, que en mi favor puedo traer; las cuales no quiero que me valgan, pues en caso de amores suelen valer tan poco. Solamente te pido que tu clemencia y la fe que siempre te he tenido estén, pastora, de mi parte, porque si ésta me falta, ni en mis males podrá haber fin ni medio en tu condición.[22]

Y con esto el pastor dio fin a sus palabras y principio a tantas lágrimas que bastaron, juntamente con los ruegos y sentencia que en este caso Felismena dio, para que el duro corazón de Amarílida se ablandase y el enamorado pastor volviese en gracia de su pastora; de lo cual quedó tan contento como nunca jamás lo estuvo, y aun Amarílida no poco gozosa de haber mostrado cuán engañado estaba Filemón en las sospechas que della tenía. Y después de haber pasado allí aquel día con muy gran contentamiento de los dos confederados amadores[23] y con mayor desasosiego de la hermosa Felismena, ella otro día por la mañana se partió dellos,[24] después de muy grandes abrazos y prometimientos de procurar siempre la una de saber del buen suceso de la otra.

Pues Sireno muy libre del amor, Selvagia y Silvano muy más enamorados que nunca, la hermosa Diana muy descontenta del triste suceso de su camino,[25] pasaba la vida apacentando su ganado

[22] *ésta* se refiere a *parte*, que toma el sentido de 'punto' o 'factor'.

La edición de Zaragoza, 1562, interpola aquí un soneto de autor desconocido.

[23] *confederados*: 'concertados'.

[24] Cuando se reanude la narración relativa a Felismena se habrá producido un salto temporal con respecto al momento ahora indicado.

[25] *camino* parece tener aquí un sentido figurado como 'la marcha de sus asuntos', 'su vida'. Aunque pudiera ser un error por *casamiento*.

El *pues* coloquial de valor reanudativo sirve nuevamente para volver a un hilo narrativo antes abandonado. Entre la escena que viven Sireno, Silvano, Selvagia y Diana en el libro V y esta de ahora se ha producido un salto temporal que se superpone con el aludido en la nota anterior.

por la ribera del caudaloso Esla,[26] adonde muchas veces, topándose unos a otros, hablaban en lo que mayor contento les daba. Y estando un día la discreta Selvagia con el su Silvano junto a la fuente de los alisos llegó acaso la pastora Diana, que venía en busca de un cordero que de la manada se le había huido, el cual Silvano tenía atado a un mirto, porque cuando allí llegaron le halló bebiendo en la clara fuente y por la marca conoció ser de la hermosa Diana. Pues siendo, como digo, llegada y recebida de los dos nuevos amantes, con gran cortesía se asentó entre la verde yerba, arrimada a uno de los alisos que la fuente rodeaban. Y después de haber hablado en muchas cosas le dijo Silvano:

—¿Cómo, hermosa Diana, no nos preguntas por Sireno?

Diana entonces les respondió:

—Como no querría tratar de cosas pasadas[27] por lo mucho que me fatigan las presentes. Tiempo fue que preguntar yo por él le diera más contento y aun a mí el hablalle de lo que a ninguno de los dos nos dará; mas el tiempo cura infinitas cosas que a la persona le parecen sin remedio. Y si esto así no entendiese ya no habría Diana en el mundo, según los desgustos y pesadumbres que cada día se me ofrecen.

—No querrá Dios tanto mal al mundo —respondió Selvagia— que le quite tan grande hermosura como la tuya.

—Ésa no le faltará en cuanto tú vivieres —dijo Diana—; y adonde está tu gracia y gentileza muy poco se perdería en mí; sino míralo por el tu Silvano,[28] que jamás pensé yo que él me olvidara por otra pastora alguna, y, en fin, me ha dado de mano por amor de ti.[29]

Esto decía Diana con una risa muy graciosa, aunque no se reía destas cosas tanto ni tan de gana como ellos pensaban, que, puesto caso que ella hubiese querido a Sireno más que a su vida, y a Silvano le hubiese aborrecido, más le pesaba del olvido de Silvano, por ser a causa de otra, de cuya vista estaba cada día gozando

[26] *pasaba*: nuevo caso de concordancia en singular de un verbo recogido por sujeto múltiple.

[27] *como*: 'porque', 'como que'. Sobre este *como* véase lo dicho en nota II, 31.

[28] 'no tienes más que ver lo que ha pasado con Silvano'. La estructura de fondo es la de una negación implícita: 'no mires otra cosa sino'.○

[29] *me ha dado de mano*: 'me ha dado de lado'. Es frase proverbial.○

con gran contentamiento de sus amores, que del olvido de Sireno, a quien no movía ningún pensamiento nuevo.

Cuando Silvano oyó lo que Diana había dicho le respondió:

—Olvidarte yo, Diana, sería excusado, porque no es tu hermosura y valor de los que olvidar se pueden. Verdad es que yo soy de la mi Selvagia, porque, demás de haber en ella muchas partes que hacello me obligan,[30] no tuvo en menos su suerte por ser amada de aquél a quien tú en tan poco tuviste.

—Dejemos eso —dijo Diana—, que tú estás muy bien empleado e yo no lo miré bien en no quererte como tu amor me lo merecía. Si algún contento en algún tiempo deseaste darme ruégote todo cuanto puedo que tú y la hermosa Selvagia cantéis alguna canción por entretener la siesta, que me parece que comienza de manera que será forzado pasalla debajo de estos alisos, gustando del ruido de la clara fuente, el cual no ayudará poco a la suavidad de vuestro canto.

No se hicieron de rogar los nuevos amadores, aunque la hermosa Selvagia no gustó mucho de la plática que Diana con Silvano había tenido, mas porque en la canción pensó satisfacerse, al son de la zampoña que Diana tañía comenzaron los dos a cantar desta manera:[31]

—Zagal, alegre te veo
y tu fe firme y segura.
—Cortóme amor la ventura
a medida del deseo.[32]

—¿Qué deseaste alcanzar
que tal contento te diese?
—Querer a quien me quisiese,
que no hay más que desear.

[30] 'me obligan a hacerlo'; hay *a* embebida ante el infinitivo.

[31] El poema, aunque compuesto a modo de canción trovadoresca, sigue un esquema arraigado en la lírica pastoril del XVI: el diálogo amoroso en pareados entre el pastor (llamado *zagal* o *carillo*) y la pastora (*zagala*). Esta estructura recuerda en algo al *perqué*, composición de origen cancioneril cultivada en los Siglos de Oro y cuyo rasgo fundamental es la contraposición de preguntas y respuestas en pareados octosílabos.○

[32] 'La ventura me ha proporcionado un amor como yo lo quería'. Que *ventura*, y no *amor*, es el sujeto lo confirman los versos 11-12: «No me la ha dado ventura / para burlar el deseo».○

—Esa gloria en que te veo,
¿tiénesla por muy segura?
—No me la ha dado ventura
para burlar al deseo.

—Si yo no estuviese firme
¿morirías sospirando?
—De oíllo decir burlando
estoy ya para morirme.
—¿Mudarte hías,[33] aunque es feo,
viendo mayor hermosura?
—No, que sería locura
pedirme más el deseo.

—¿Tiénesme tan grande amor
como en tus palabras siento?
—Eso a tu merecemiento
lo preguntarás mejor.
—Algunas veces lo creo
y otras no estoy muy segura.
—Sólo en eso la ventura
hace ofensa a mi deseo.

—Finge que de otra zagala
te enamoras más hermosa.
—No me mandes hacer cosa
que aun para fingida es mala.
—Muy más firmeza te veo,
pastor, que a mí hermosura.
—Y a mí muy mayor ventura
que jamás cupo en deseo.

A este tiempo bajaba Sireno del aldea a la fuente de los alisos con grandísimo deseo de topar a Selvagia o a Silvano, porque ninguna cosa por entonces le daba más contento que la conversación de los dos nuevos enamorados. Y pasando por la memoria los amores de Diana no dejaba de causalle soledad el tiempo que la había querido.[34] No porque entonces le diese pena su amor, mas

[33] 'te mudarías'. Nuevo empleo de la forma analítica del condicional.

[34] *soledad*: 'añoranza', 'melancolía' (véase al respecto la nota II, 16).

porque en todo tiempo la memoria de un buen estado causa soledad al que le ha perdido. Y antes que llegase a la fuente en medio del verde prado, que de mirtos y laureles rodeado estaba, halló las ovejas de Diana, que solas por entre los árboles andaban paciendo so el amparo de los bravos mastines. Y como el pastor se parase a mirallas, imaginando el tiempo en que le habían dado más en que entender que las suyas proprias, los mastines con gran furia se vinieron a él; mas como llegasen y dellos fuese conocido, meneando las colas y bajando los pescuezos, que de agudas puntas de acero estaban rodeados, se le echaron a los pies, y otros se empinaban con el mayor regocijo del mundo.[35] Pues las ovejas no menos sentimiento hicieron, porque la borrega mayor con su rústico cencerro se vino al pastor,[36] y todas las otras, guiadas por ella o por el conocimiento de Sireno, le cercaron alrededor, cosa que él no pudo ver sin lágrimas, acordándosele que en compañía de la hermosa pastora Diana había repastado aquel rebaño. Y viendo que en los animales sobraba el conocimiento que en su señora había faltado,[37] cosa fue ésta que, si la fuerza del agua que la sabia Felicia le había dado no le hubiera hecho olvidar los amores, quizá no hubiera cosa en el mundo que le estorbara volver a ellos.[38] Mas viéndose cercado de las ovejas de Diana y de los pensamientos que la memoria della ante los ojos le ponía, comenzó a cantar esta canción al son de su lozano rabel:[39]

[35] Los perros llevaban en sus cuellos unas carlancas o collares reforzados con púas de acero para protegerse de los lobos. Este pasaje es uno de los escasos en que afloran algunos detalles 'realistas' de la vida pastoril. Pero la presencia de los perros, incluso con su nombre propio, junto al pastor y su rebaño es motivo tópico de la literatura bucólica desde antiguo.○

[36] La *borrega mayor* debe de ser una denominación para la oveja que guía al resto de la manada, a la que suele nombrarse *borrega mansa* o *manso*.○

[37] *sobraba*: 'era grande', 'abundaba'.

[38] El pasaje es notable, primero por subrayar la perduración en el tiempo del remedio aplicado por Felicia. Segundo, y especialmente, por la fineza psicológica de la observación: el reconocimiento de los perros y del rebaño hacia el pastor provoca en Sireno la nostalgia de su identidad como enamorado de Diana.

[39] La actitud anímica del pastor se asemeja ahora a la que presentaba al principio de la obra, cuando, hablando consigo mismo, interpelaba a la memoria como *enemiga de mi descanso*. Pero su evolución sentimental se refleja en la cancioncilla tradicional que sirve de base al villancico, ya que ésta expresa el rechazo a los afanes amorosos del pasado. Es importante a este respecto la variación de la represa tras las dos últimas mudanzas: *pues ya no*

Pasados contentamientos,
¿qué queréis?
Dejadme, no me canséis.

Memoria, ¿queréis oírme?
Los días, las noches buenas
paguélos con las setenas.[40]
No tenéis más que pedirme.
Todo se acabó en partirme,
como veis.
Dejadme, no me canséis.

Campo verde, valle umbroso,
donde algún tiempo gocé:
ved lo que después pasé
y dejadme en mi reposo.
Si estoy con razón medroso,
ya lo veis.
Dejadme, no me canséis.

Vi mudado un corazón,
cansado de asegurarme;[41]
fue forzado aprovecharme
del tiempo y de la ocasión.
Memoria, do no hay pasión
¿qué queréis? [42]
Dejadme, no me canséis.

Corderos y ovejas mías,
pues algún tiempo lo fuistes,
las horas ledas o tristes
pasáronse con los días.

me engañaréis y *Matadme y acabaréis*, en lugar de *Dejadme, no me canséis*, que figura en la cabeza. Esa variación obliga a interpretar los *corderos* y *ovejas* del verso 25 en un sentido metafórico: son los pensamientos amorosos de Sireno. La analogía, que estaba ya apuntada en las frases que preceden al poema, es tópica en la literatura pastoril.□○

[40] 'los pagué con creces'.

[41] 'Vi mudarse un corazón que una y otra vez me había dado garantías de su fidelidad'. Pero no puede excluirse un doble sentido: '...un corazón harto de darme seguridad'.

[42] O sea: quien ya no sufre no necesita recordar los buenos tiempos pasados.

No hagáis las alegrías
que soléis,
pues ya no me engañaréis.

Si venís por me turbar
no hay pasión ni habrá turbarme;
si venís por consolarme
ya no hay mal que consolar;
si venís por me matar
bien podéis.
Matadme y acabaréis.

Después que Sireno hubo cantado, en la voz fue conocido de la hermosa Diana y de los dos enamorados Selvagia y Silvano. Ellos le dieron voces, diciendo que si pensaba pasar la siesta en el campo que allí estaba la saborosa fuente de los alisos[43] y la hermosa pastora Diana, que no sería mal entretenimiento para pasalla. Sireno le respondió[44] que por fuerza había de esperar todo el día en el campo, hasta que fuese hora de volver con el ganado a su aldea. Y, viniéndose adonde el pastor y pastoras estaban, se sentaron en torno de la clara fuente, como otras veces solían. Diana, cuya vida era tan triste cual puede imaginar quien viese una pastora, la más hermosa y discreta que entonces se sabía, tan fuera de su gusto casada, siempre andaba buscando entretenimientos para pasar la vida hurtando el cuerpo a sus imaginaciones.[45] Pues estando los dos pastores hablando en algunas cosas tocantes al pasto de los ganados y al aprovechamiento dellos, Diana les rompió el hilo de su plática, diciendo contra Silvano:

—Buena cosa es, pastor, que, estando delante la hermosa Selvagia, trates de otra cosa sino de encarecer su hermosura y el gran amor que te tiene. Deja el campo y los corderos, los malos o buenos sucesos del tiempo y fortuna, y goza, pastor, de la buena que has tenido en ser amado de tan hermosa pastora, que, adonde el contentamiento del espíritu es razón que sea tan grande, poco al caso hacen los bienes de fortuna.[46]

[43] *saborosa*: 'deleitosa'.

[44] *le respondió*: 'les respondió'. Es frecuente encontrar ejemplos de *le* con valor de dativo plural en la lengua del XVI.°

[45] *hurtando el cuerpo*: 'esquivando', 'librándose'. Es frase hecha.°

[46] Diana no renuncia al papel de maestra en amores que ya le otorgaban Sireno y Silvano en el libro I. El desasosiego amoroso de la pastora se delata en esta resistencia a perder del

Silvano entonces le respondió:

—Lo mucho que yo, Diana, te debo nadie lo sabría encarecer como ello es, sino quien hubiese entendido la razón que tengo de conocer esta deuda, pues no tan sólo me enseñaste a querer bien, mas aun agora me guías y muestras a usar del contentamiento que mis amores me dan.[47] Infinita es la razón que tienes de mandarme que no trate de otra cosa, estando mi señora delante, sino del contento que su vista me causa; y así prometo de hacello en cuanto el alma no se despidiere destos cansados miembros. Mas de una cosa estoy espantado y es de ver como el tu Sireno vuelve a otra parte los ojos cuando hablas. Parece que no le agradan tus palabras ni se satisface de lo que respondes.

—No le pongas culpa —dijo Diana—, que hombres descuidados y enemigos de lo que a sí mismos deben eso y más harán.

—¿Enemigo de lo que a mí mismo debo? —respondió Sireno—. Si yo jamás lo fui la muerte me dé la pena de mi yerro. Buena manera es ésa de desculparte.

—¿Desculparme yo, Sireno? —dijo Diana—. Si la primera culpa contra ti no tengo por cometer jamás me vea con más contento que el que agora tengo.[48] Bueno es que me pongas tú culpa por haberme casado, teniendo padres.[49]

—Más bueno es —dijo Sireno— que te casases teniendo amor.

todo su ascendiente sobre los pastores. Al mismo tiempo las palabras de Diana parecen volverse contra ella misma, que ha cambiado su felicidad amorosa por un casamiento ventajoso en bienes de fortuna.

47 *muestras*: 'enseñas'.○

48 Esta parte del diálogo entre Sireno y Diana parece aprovechar unos pasajes de otro que mantienen Albanio y Camila en la égloga II de Garcilaso.○

49 La frase *teniendo padres* se refiere a Diana, lo que contradice en principio la orfandad de madre de que se lamentaba en el romance del libro V.

Sireno y Diana abordan, por fin, el asunto que ha servido de desencadenante a la discordia amorosa que les separa. Sus puntos de vista difieren: mientras para la pastora se trata de un matrimonio forzoso e inevitable, el pastor cree que a Diana le faltó decisión para oponerse a la voluntad paterna. Sea como fuere, se produce un efecto de simetría artística entre esa boda no deseada y la partida de Sireno, que también fue forzada, como se cuenta en el largo poema narrativo del libro II. En uno y otro caso la libertad amorosa de los pastores entra en conflicto con las instituciones sociales. Es indudable que en este punto los lectores y, sobre todo, las lectoras de la época percibían el reflejo de un problema real en relación con las prácticas matrimoniales de la época. Recuérdese a este respecto, que el matrimonio forzoso de la heroína es elemento central en la articulación narrativa de otras novelas pastoriles, como *La Galatea* de Cervantes y la *Arcadia* de Lope.○

—¿Y qué parte —dijo Diana— era el amor, adonde estaba la obediencia que a los padres se debía?

—¿Mas qué parte —respondió Sireno— eran los padres, la obediencia, los tiempos ni los malos o favorables sucesos de la fortuna para sobrepujar un amor tan verdadero como antes de mi partida me mostraste? Ah, Diana, Diana, que nunca yo pensé que hubiera cosa en la vida que una fe tan grande pudiera quebrar; cuanto más, Diana, que bien te pudieras casar y no olvidar a quien tanto te quería. Mas mirándolo desapasionadamente muy mejor fue para mí, ya que te casabas, el olvidarme.

—¿Por qué razón? —dijo Diana.

—Porque no hay —respondió Sireno— peor estado que es querer un pastor a una pastora casada, ni cosa que más haga perder el seso al que verdadero amor le tiene. Y la razón dello es que, como todos sabemos, la principal pasión que a un amador atormenta, después del deseo de su dama, son los celos. Pues ¿qué te parece que será para un desdichado que quiere bien saber que su pastora está en brazos de su velado[50] y él llorando en la calle su desventura? Y no para aquí el trabajo, mas en ser un mal que no os podéis quejar dél, porque en la hora que os quejáredes os ternán por loco o desatinado, cosa la más contraria al descanso que puede ser, que ya cuando los celos son de otro pastor que la sirva, en quejar de los favores que le hace y en oír desculpas pasáis la vida. Mas este otro mal es de manera que en un punto la perderéis si no tenéis cuenta con vuestro deseo.[51]

Diana entonces respondió:

—Deja esas razones, Sireno, que ninguna necesidad tienes de querer ni ser querido.[52]

—A trueque de no tenella de querer —dijo Sireno— me alegro en no tenella de ser querido.

—Extraña libertad es la tuya —dijo Diana.

—Más lo fue tu olvido —respondió Sireno—, si miras bien en las palabras que a la partida me dejiste. Mas, como dices, dejemos

[50] 'esposo'.

[51] 'si no sujetáis vuestro deseo'. La actitud de Sireno ante el matrimonio de Diana aleja al pastor de las convenciones amatorias *corteses* y neoplatónicas, por más que su discurso amoroso se haya valido de conceptos y términos extraídos de las mismas.O

[52] La frase es, naturalmente, irónica. Diana piensa que en el fondo la indiferencia de Sireno es fingida. Pero se trata de una nueva malicia del narrador: Diana da a entender de esta manera que el amor de Sireno le sigue importando.

de hablar en cosas pasadas y agradezcamos al tiempo y a la sabia Felicia las presentes. Y tú, Silvano, toma tu flauta y templemos mi rabel con ella y cantaremos algunos versos, aunque corazón tan libre como el mío ¿qué podrá cantar que dé contento a quien no le tiene?

—Para eso yo te daré buen remedio —dijo Silvano—. Hagamos cuenta que estamos los dos de la manera que esta pastora nos traía al tiempo que por este prado esparcíamos nuestras quejas.

A todos pareció bien lo que Silvano decía, aunque Selvagia no estaba muy bien en ello.[53] Mas por no dar a entender celos donde tan gran amor conocía calló por entonces y los pastores comenzaron a cantar desta manera:[54]

SILVANO

Si lágrimas no pueden ablandarte,
cruel pastora, ¿qué hará mi canto,
pues nunca cosa mía vi agradarte?

¿Qué corazón habrá que sufra tanto
que vengas a tomar en burla y risa
un mal que al mundo admira y causa espanto?

Ay, ciego entendimiento, que te avisa
amor, el tiempo y tantos desengaños,
y siempre el pensamiento de una guisa.[55]

[53] 'no lo aprobaba del todo'. Parece que la forma más corriente del giro es «estar bien con».○

[54] Sireno y Silvano entonan, como en el libro I, un canto alterno en el que sucesivamente expresan sus cuitas amorosas (ahora fingidas). Los pastores siguen el juego de la ficción amorosa con total seriedad, hasta el punto de que imaginan a Diana lejos de allí: «nuestro ganado vamos allegando / y todo junto allí lo llevaremos / a do Diana nos está esperando» (vv. 97-99). Bajo su aparente inocencia la escena esconde un hondo patetismo, que se mostrará de lleno en la reacción ulterior de Diana; diríase que el narrador ha movido los hilos para poner a la heroína en la situación más lastimosa imaginable. Desde el punto de vista formal, el poema se caracteriza por su voluntad de experimentación métrica, patente en el poliestrofismo, con ensayo de combinaciones poco usuales de endecasílabos y heptasílabos en la parte central de la composición. El modelo de Montemayor es claramente la égloga II de la *Arcadia* de Sannazaro.○

[55] 'de una misma manera', 'inamovible'; *guisa* era término que sonaba arcaico desde principios del XVI.○

¡Ah pastora cruel! ¿En tantos daños
en tantas cuitas, tantas sinrazones
me quieres ver gastar mis tristes años?

¿De un corazón que es tuyo así dispones?
Un alma que te di ¿así la tratas
que sea el menor mal sufrir pasiones?

SIRENO

Un ñudo ataste, Amor, que no desatas.
Es ciego,[56] y ciego tú, y yo más ciego,
y ciega aquella por quien tú me matas.[57]

Ni yo me vi perder vida y sosiego,
ni ella ve que muero a causa suya,
ni tú que estó abrasado en vivo fuego.

¿Qué quieres, crudo Amor? ¿Que me destruya
Diana con ausencia? Pues concluye
con que la vida y suerte se concluya.[58]

El alegría tarda, el tiempo huye;
muere esperanza, vive el pensamiento;
amor la abrevia, alarga y lo destruye.[59]

Vergüenza me es hablar en un tormento
que, aunque me aflija, canse y duela tanto,
ya no podría sin él vivir contento.[60]

[56] *ñudo... ciego*: 'nudo... muy difícil de desatar'. Es frecuente encontrar esta expresión aplicada, como aquí, al terreno amoroso.○

[57] Sireno está cegado por el amor, pero Diana es *ciega* porque no quiere ver e ignora al pastor.

[58] *suerte*: 'destino'.

[59] Los tres verbos tienen como complementos, respectivamente, *alegría, tiempo* junto con *esperanza* y *pensamiento.*

[60] *vergüenza me es*: 'me da vergüenza'. La vergüenza del enamorado por su pasión es tópico consagrado por Petrarca en el soneto inaugural de su *Canzoniere*.

SILVANO

¡Oh alma, no dejéis el triste llanto,
y vos, cansados ojos,
no os canse derramar lágrimas tristes!
Llorad, pues ver supistes
la causa principal de mis enojos.

SIRENO

La causa principal de mis enojos,
cruel pastora mía,
algún tiempo lo fue de mi contento.
¡Ay, triste pensamiento,
cuán poco tiempo tura una alegría!

SILVANO

Cuán poco tiempo tura un alegría
y aquella dulce risa
con que Fortuna acaso os ha mirado.
Todo es bien empleado
en quien avisa el tiempo y no se avisa.

SIRENO

En quien avisa el tiempo y no se avisa
hace el amor su hecho.[61]
Mas ¿quién podrá en sus casos avisarse
o quién desengañarse?
¡Ay pastora cruel, ay duro pecho!

SILVANO

¡Ay pastora cruel, ay duro pecho!,
cuya dureza extraña

[61] *hace... su hecho*: 'produce sus efectos'; nuevo ejemplo de acusativo interno. El juego de palabras entre *avisar* y *avisarse* ya se daba más arriba (p. 124).

no es menos que la gracia y hermosura
y que mi desventura,
¡cuán a mi costa el mal me desengaña![62]

SILVANO

Pastora mía, más blanca y colorada
que ambas rosas por abril cogidas,
y más resplandeciente
que el sol que de oriente
por la mañana asoma a tu majada,[63]
¿cómo podré vivir, si tú me olvidas?
No seas, mi pastora, rigurosa,
que no está bien crueldad a una hermosa.

SIRENO

Diana mía, más resplandeciente
que esmeralda y diamante a la vislumbre;[64]
cuyos hermosos ojos
son fin de mis enojos,
si a dicha los revuelves mansamente;[65]
así con tu ganado llegues a la cumbre[66]
de mi majada gordo y mejorado,[67]
que no trates tan mal a un desdichado.

62 Es muy probable que se haya perdido en este punto una estrofa cantada por Sireno, que debería empezar repitiendo el último verso de la anterior.□

63 El pasaje es una variación sobre un esquema compositivo que aparece ya en Teócrito (*Idilios*, XI), Virgilio (*Bucólicas*, VII) y Ovidio (*Metamorfosis*, XIII). En su formulación virgiliana consiste en un paralelismo antitético de comparaciones contrapuestas. En su transmisión a la poesía pastoril del Renacimiento adoptó diversas variantes, siendo Sannazaro (égloga II de la *Arcadia*) y Garcilaso (égloga III) quienes propiciaron su más amplia divulgación.○

64 'al reflejo de una luz intensa'.○

65 'si acaso los vuelves mansamente a mirarme'.○

66 Verso hipermétrico, de trece sílabas, «...que tendría las once, pero no ritmo de endecasílabo, si lo pensáramos en portugués» (Moreno Báez).○

67 El rústico voto presenta cierta semejanza con un pasaje virgiliano (*Bucólicas*, VII, 39-40).○

SILVANO

Pastora mía, cuando tus cabellos
a los rayos del sol estás peinando,
¿no ves que lo escureces
y a mí me ensoberbeces,[68]
que desde acá me estoy mirando en ellos,[69]
perdiendo ora esperanza, ora ganando?
Así goces, pastora, esa hermosura,
que des un medio en tanta desventura.

SIRENO

Diana, cuyo nombre en esta sierra
los fieros animales trae domados,
y cuya hermosura
sojuzga a la ventura,
y al crudo Amor no teme y hace guerra
sin temor de ocasiones, tiempo, hados:[70]
así goces tu hato y tu majada
que de mi mal no vivas descuidada.

SILVANO

La siesta, mi Sireno, es ya pasada,
los pastores se van a su manida[71]
y la cigarra calla de cansada.

No tardará la noche, que escondida
está, mientra que Febo en nuestro cielo[72]
su lumbre acá y allá trae esparcida.

Pues antes que tendida por el suelo
veas la escura sombra y que cantando
de encima deste aliso esté el mochuelo,

[68] *me ensoberbeces*: 'me llenas de agitación'.

[69] 'que desde aquí estoy fijándome atentamente en ellos'.

[70] Este verso recuerda otro anterior: «pues no teme Fortuna, tiempo y caso» («Canto de Orfeo», estrofa 26, 4).

[71] 'refugio', 'abrigo'. Es término de neto sabor rústico.

[72] *mientra*, forma sin la -*s* analógica que fue desapareciendo como arcaísmo a lo largo del XVI.

nuestro ganado vamos allegando [73]
y todo junto allí lo llevaremos
a do Diana nos está esperando.

SIRENO

Silvano mío, un poco aquí esperemos,
pues aun del todo el sol no es acabado
y todo el día por nuestro le tenemos.

Tiempo hay para nosotros y el ganado;
tiempo hay para llevalle al claro río,
pues hoy ha de dormir por este prado;
y aquí cese, pastor, el cantar mío.[74]

En cuanto los pastores esto cantaban estaba la pastora Diana con el hermoso rostro sobre la mano, cuya manga, cayéndose un poco, descubría la blancura de un brazo que a la de la nieve escurecía. Tenía los ojos inclinados al suelo, derramando por ellos unas espaciosas lágrimas, las cuales daban a entender de su pena más de lo que ella quisiera decir. Y en acabando los pastores de cantar, con un sospiro, en compañía del cual parecía habérsele salido el alma, se levantó, y, sin despedirse de ellos, se fue por el valle abajo entranzando sus dorados cabellos,[75] cuyo tocado se le quedó preso en un ramo al tiempo que se levantó.[76] Y si con la poca mancilla que Diana de los pastores había tenido ellos no templa-

[73] 'vayamos reuniendo'.

[74] El tiempo del poema y el de la narración se hacen aquí simultáneos: al terminar su canto, los pastores procederán a recoger el ganado dando por terminada su jornada. Este final en tercetos encadenados está bastante próximo a la conclusión de la égloga II de Sannazaro y remite al tópico pastoril de cerrar el poema con alusiones al atardecer.○

[75] *entranzando*: 'trenzando'. Derivado de *tranzar*, forma corriente en la época; pudiera tratarse de un lusismo.○

[76] Diana desaparece de la escena y del libro en una estampa de patéticas resonancias: llorando, silenciosa y con el cabello suelto o más exactamente descubierto (*destocado*). Para entender la emotividad de la situación hay que tener en cuenta que esa manera de llevar el pelo sólo era habitual en las doncellas, con lo que el detalle sugiere que el canto de los pastores ha despertado en Diana el íntimo deseo de que todo volviera a ser como antes de casarse.○

ran la mucha que della tuvieron, no bastara el corazón de ninguno de los dos a podello sufrir. Y así unos como otros se fueron a recoger sus ovejas, que desmandadas andaban saltando por el verde prado.[77]

FIN DEL LIBRO SEXTO

[77] *saltando*: 'retozando'. Este verbo se aplicaba habitualmente a los juegos del ganado.°

LIBRO SÉPTIMO DE LA DIANA DE JORGE DE MONTEMAYOR

Después que Felismena hubo puesto fin en las diferencias de la pastora Amarílida y el pastor Filemón, y los dejó con propósito de jamás hacer el uno cosa de que el otro tuviese ocasión de quejarse, despedida de ellos,[1] se fue por el valle abajo, por el cual anduvo muchos días sin hallar nueva que algún contento le diese.[2] Y, como todavía llevaba esperanza en las palabras de la sabia Felicia, no dejaba de pasalle por el pensamiento que después de tantos trabajos se había de cansar la Fortuna de perseguilla. Y estas imaginaciones la sustentaban en la gravísima pena de su deseo. Pues yendo una mañana por en medio de un bosque, al salir de una asomada que por encima de una alta sierra parecía,[3] vio delante sí un verde y amenísimo campo de tanta grandeza que con la vista no se le podía alcanzar el cabo, el cual, doce millas adelante, iba a fenecer en la falda de unas montañas que cuasi no se parecían.[4] Por medio del deleitoso campo corría un caudaloso río, el cual hacía una muy graciosa ribera, en muchas partes poblada de salces y verdes alisos y otros diversos árboles, y en otras dejaban descubiertas las cristalinas aguas, recogiéndose a una parte, un grande y espacioso arenal, que de lejos más adornaba la hermosa ribera. Las mieses, que por todo el campo parecían sembradas, muy cerca estaban de dar el deseado fruto, y a

[1] 'habiéndose despedido de ellos'; lo que equivale a 'habiendo pedido licencia para marcharse'.○

[2] Salto temporal de duración indeterminada en el presente de la narración (véase al respecto lo dicho en notas VI, 24 y 25). Poco más abajo se indicará implícitamente que la acción se desarrolla ahora poco más o menos al inicio del estío.

[3] *asomada*: 'lugar elevado', 'otero'. Parece voz más frecuente en escritores portugueses.○

[4] «El valle del Mondego, más abajo de Coimbra, hasta la desembocadura cerca de Figueira da Foz, el llamado *Campo*, constituye un valle de 36 km. de longitud y hasta 3.200 m de anchura, que se estrecha a 600 m sólo en el desfiladero a través de la Serra de Buarcos-Verride» (Lautensach). Se trata de una comarca con la que Montemayor mantuvo importantes lazos biográficos y que cantó repetidamente en sus versos. Las páginas que siguen son variación de un conocido tópico, la alabanza de la tierra natal (*laus urbis natalis* decía la Retórica), cuya inserción en *La Diana* viene autorizada por el elogio de Toledo en la égloga III de Garcilaso y, sobre todo, por el elogio de Nápoles en la parte final de la *Arcadia*.○

esta causa, con la fertilidad de la tierra estaban muy crecidas y, meneadas de un templado viento, hacían unos verdes claros y obscuros, cosa que a los ojos daba muy gran contento.[5] De ancho tenía bien el deleitoso y apacible prado tres millas en partes y en otras poco más, y en ninguna había menos desto. Pues bajando la hermosa pastora por su camino abajo vino a dar en un bosque muy grande, de verdes alisos y acebuches asaz poblado, por en medio del cual vio muchas casas tan suntuosamente labradas que en gran admiración le pusieron. Y de súpito fue a dar con los ojos en una muy hermosa ciudad, que desde lo alto de una sierra, que de frente estaba, con sus hermosos edificios venía hasta tocar con el muro en el caudaloso río, que por medio del campo pasaba;[6] por encima del cual estaba la más suntuosa y admirable puente que en el universo se podía hallar.[7] Las casas y edificios de aquella ciudad insigne eran tan altos y con tan grande artificio labrados que parecía haber allí la industria humana mostrado su poder. Entre ellos había muchas torres y pirámides que de altos se levantaban a las nubes,[8] los templos eran muchos y muy suntuosos; las casas fuertes,[9] los superbos muros, los bravos baluartes daban gran lustre a la grande y antigua población, la cual desde allí se devisaba toda. La pastora quedó admirada de ver lo que delante los ojos tenía y de hallarse tan cerca de poblado, que era la cosa de que con mayor cuidado andaba huyendo. Y con todo eso se asentó un poco a la sombra de un olivo y, mirando muy particularmente lo que habéis oído, viendo aquella populosa ciudad, le vino a la memoria la gran Soldina, su patria y naturaleza,

[5] Las alusiones a las actividades agrícolas esparcidas a lo largo de la obra culminan aquí bajo la forma de una breve, pero sensitiva, estampa paisajística. La mención de los trigos, eco seguramente de la descripción ovidiana de la Edad de Oro en el libro I de las *Metamorfosis*, marca, además, un hito en la cronología narrativa: si la obra arranca hacia finales de abril o principios de mayo, ahora nos encontramos seguramente al inicio del estío, cuando los trigos apenas empiezan a clarear en la mitad norte de la península.○

[6] Es Coimbra, ciudad situada en un alto sobre el Campo del Mondego.

[7] Se trata del puente de cantería que todavía hoy une la población con el arrabal de Santa Clara. El pasaje que sigue guarda similitud con la descripción encomiástica de Nápoles en la *Arcadia* de Sannazaro.○

[8] *pirámides*: seguramente 'monumentos funerarios'; no hay que pensar, sin embargo, en la forma piramidal típica, sino más bien en un obelisco puntiagudo o incluso cuadrado. Era voz de género ambiguo y muy usada como masculina en la época.○

[9] 'fortificaciones'.

de adonde los amores de don Felis la traían desterrada. Lo cual fue ocasión para no poder pasar sin lágrimas, porque la memoria del bien perdido pocas veces deja de dar ocasión a ellas. Dejando, pues, la hermosa pastora aquel lugar y la ciudad a mano derecha, se fue su paso a paso por una senda, que junto al río iba, hacia la parte donde sus cristalinas aguas con un manso y agradable ruido se iban a meter en el mar Oceano.[10] Y habiendo caminado seis millas por la graciosa ribera adelante vio dos pastoras que al pie de un roble, a la orilla del río, pasaban la siesta, las cuales, aunque en la hermosura tuviesen una razonable medianía, en la gracia y donaire había un extremo grandísimo. El color del rostro moreno y gracioso, los cabellos no muy rubios, los ojos negros, gentil aire y gracioso en el mirar.[11] Sobre las cabezas tenían sendas guirnaldas de verde yedra, por entre las hojas entretejidas muchas rosas y flores. La manera del vestido le pareció muy diferente del que hasta entonces había visto. Pues levantándose la una con grande priesa a echar una manada de ovejas de un linar, adonde se habían entrado, y la otra llegando a beber un rebaño de cabras al claro río, se volvieron a la sombra del umbroso fresno.[12] Felismena, que entre unos juncales muy altos se había metido, tan cerca de las pastoras que pudiese oír lo que entre ellas pasaba, sintió que la lengua era portuguesa y entendió que el reino en

[10] El sintagma *con un manso y agradable ruido* trae ecos muy evidentes del arranque de la canción III de Garcilaso, «Con un manso ruido / de agua corriente y clara...».

Felismena evita la ciudad entre otras cosas porque, según la lógica de la narración idealista, don Felis, como desesperado de amor, ha debido de buscar refugio en algún lugar solitario.

[11] El retrato de las pastoras portuguesas viene a matizar el tópico renacentista y pastoril de la belleza femenina con ciertos toques diferenciales, destinados a subrayar la peculiar condición de tales personajes. No se trata, en el fondo, de una estampa realista, como deja claro de inmediato la alusión a las guirnaldas de flores que llevaban las pastoras en su cabeza. Lo que ocurre es que el escritor, con objeto de conseguir variedad estética, se vale de elementos que, por su proveniencia literaria y por contraste con el tono habitual del libro, dotan de cierto sabor rústico o popular a esta parte. El elogio —aunque siempre susceptible de incurrir en alguna reserva— de la belleza morena cuenta, en efecto, con su propia tradición, tanto culta (Cantar de los cantares), como popular (lírica tradicional). No menos significativo es el contraste que se da entre la dignidad literaria que Montemayor confiere a los personajes portugueses que intervienen en este libro VII y su tratamiento habitual como tipo cómico en las letras del Siglo de Oro.

[12] *fresno*: líneas más arriba, sin embargo, se hablaba de un *roble*.

que estaba era Lusitania,[13] porque la una de las pastoras decía con gracia muy extremada en su misma lengua a la otra,[14] tomándose de las manos:

—Ay, Duarda, cuán poca razón tienes de no querer a quien te quiere más que a sí. Cuánto mejor te estaría no tratar mal a un pensamiento tan ocupado en tus cosas. Pésame que a tan hermosa pastora le falte piadad para quien en tanta necesidad está della.

La otra, que algo más libre parecía, con cierto desdén y un dar de mano,[15] cosa muy natural de personas libres, respondía:

—¿Quieres que te diga, Armía?[16] Si yo me fiare otra vez de quien tan mal me pagó el amor que le tuve, no terná él la culpa del mal que a mí deso me sucediere. No me pongas delante los ojos servicios que ese pastor algún tiempo me haya hecho ni me digas ninguna razón de las que él te da para moverme, porque ya pasó el tiempo en que sus razones le valían. Él me prometió de casarse conmigo y se casó con otra. ¿Qué quiere ahora? ¿O qué me pide ese enemigo de mi descanso? Dice que pues su mujer es finada que me case con él. No querrá Dios que yo a mí misma me haga tan gran engaño. Déjalo estar, Armía, déjalo; que si él a mí me desea tanto como dice, ese deseo me dará venganza dél.[17]

La otra le replicaba con palabras muy blandas, juntando su rostro con el de la exenta Duarda con muy estrechos abrazos:

—Ay, pastora, y cómo te está bien todo cuanto dices. Nunca

[13] Podría explicarse de manera verosímil que Felismena reconozca y entienda el portugués por sus conexiones familiares con esa nación: su hermano —ha contado en el libro II— reside desde los doce años en la corte del rey de Portugal. Sea como fuere, el conocimiento de lenguas puede considerarse un requisito anexo al modelo caballeresco que Felismena encarna.

[14] Aunque el narrador nos dice que las pastoras hablaban en portugués, el texto sigue siendo todavía castellano. Más adelante, sin embargo, aparecerán unos fragmentos portugueses que harán del bilingüismo un elemento destacado de la variedad estética y cultural de la obra en esta parte final del libro.○

[15] *un dar de mano*: 'gesto despectivo o de rechazo hecho con la mano'.

[16] Los nombres de *Duarda* y *Armía* no provienen de la tradición bucólica. El primero es sin duda corriente en la onomástica portuguesa de la época, y el segundo podría ser anagrama de María. Montemayor los había utilizado ya en su cancionero.○

[17] Las circunstancias del triángulo integrado por Duarda, Danteo y la difunta Andresa reflejan especularmente las que afectan a Sireno, Diana y Delio, y quizá prefiguran el desarrollo que Montemayor hubiera dado a la narración en una hipotética segunda parte.○

deseé ser hombre sino ahora para quererte más que a mí;[18] mas dime, Duarda, ¿por qué has tú de querer que Danteo viva tan triste vida?[19] Él dice que la razón con que dél te quejas esa misma tiene para su disculpa, porque antes que se casase, estando contigo un día junto al soto de Fremoselhe,[20] te dijo: —«Duarda, mi padre quiere casarme. ¿Qué te parece que haga?». Y que tú le respondiste muy sacudidamente:[21] —«¿Cómo, Danteo, tan vieja soy yo o tan gran poder tengo en ti que me pidas parecer y licencia para tus casamientos? Bien puedes hacer lo que tu voluntad y la de tu padre te obligare, porque lo mismo haré yo». Y que esto fue dicho con una manera tan extraña de lo que solía como si nunca te hubiera pasado por el pensamiento quererle bien.

Duarda le respondió:

—Armía, ¿eso llamas tú disculpa? Si no te tuviera tan conocida en este punto perdía tu discreción grandísimo crédito comigo. ¿Qué había yo de responder a un pastor que publicaba que no había cosa en el mundo en quien sus ojos pusiese sino en mí? Cuanto más que no es Danteo tan ignorante que no entendiese en el rostro y arte con que yo eso le respondí[22] que no era aquello lo que yo quisiera respondelle. Qué donaire tan grande fue toparme él un día antes que eso pasase junto a la fuente y decirme con muchas lágrimas: —«¿Por qué, Duarda, eres tan ingrata a lo que te deseo que no te quieres casar comigo a hurto de tus padres, pues sabes que el tiempo les ha de curar el enojo que deso recibieren?».[23] Yo entonces le respondí: —«Conténtate, Danteo, con que yo soy tuya y jamás podré ser de otro por cosa que me suceda. Y pues yo me contento con la palabra que de ser mi esposo me has dado, no quieras que a trueque de esperar un poco de tiempo más haga una cosa que tan mal nos está». Y despedirse él de mí con estas palabras, y al otro día decirme que su padre le quería casar y que le diese licencia, y no contento con esto

[18] Pasajes parecidos a éste, aunque algo atemperados en la expresión, menudean en otros textos pastoriles.○

[19] *Danteo* se llama también un pastor que participa en la égloga tercera de Montemayor.

[20] Actualmente Formoselha, lugar situado en el concejo de Montemor-o-Novo.

[21] 'con viveza y despego'.

[22] *arte*: 'manera'.

[23] Lo que Danteo propone a Duarda es un matrimonio secreto, sin consentimiento paterno, pero válido en la época (véase más arriba nota II, 204). En su poesía, Montemayor también saca a relucir la cuestión en varias ocasiones.○

casarse dentro de tres días.[24] ¿Parécete, pues, Armía, que es ésta harto suficiente causa para yo usar de la libertad que con tanto trabajo de mi pensamiento tengo ganada?

—Esas cosas —respondió la otra— fácilmente se dicen y se pasan entre personas que se quieren bien;[25] mas no se han de llevar por eso tan al cabo como tú las llevas.

La pastora le replicó:

—Las que se dicen, Armía, tienes razón; mas las que se hacen ya tú lo ves si llegan al alma de las que queremos bien. En fin, Danteo se casó; pésame mucho que se lograse poco tan hermosa pastora,[26] y mucho más de ver que no ha un mes que la enterró y ya comienzan a dar vueltas sobre él pensamientos nuevos.

Armía le respondió:

—Matóla Dios, porque, en fin, Danteo era tuyo y no podía ser de otra.

—Pues si eso es así —respondió Duarda—, que quien es de una persona no puede ser de otra, yo la hora de ahora me hallo mía y no puedo ser de Danteo. Y dejemos cosa tan excusada como gastar el tiempo en esto. Mejor será que se gaste en cantar una canción.

Y luego las dos, en su misma lengua, con mucha gracia comenzaron a cantar lo siguiente:[27]

Os tempos se mudarão,
a vida se acabará;
mas a fé sempre estará
onde meus olhos estão.

Os dias e os momentos,
as horas con suas mudanças
inmigas são de esperanças

[24] Danteo puede casarse con la pastora elegida por su padre porque, aunque él y Duarda se han desposado mediante promesa de futuro matrimonio (consentimiento *de futuro* o *por palabras de futuro*), no han llegado a consumar dicho matrimonio de ninguna de las maneras posibles (consentimiento *de presente*, cópula carnal o ceremonia pública).

[25] *se pasan*: 'ocurren'.

[26] *se lograse poco*: 'disfrutase poco de su juventud'.

[27] El poema, que sigue el esquema de la canción trovadoresca, toca un motivo bien difundido en la lírica amorosa: el amor más allá de la muerte. Dado que el lector ya conoce la verdadera situación afectiva de Duarda, está claro que la interpretación del poema se percibe como mero pasatiempo de las pastoras.

e amigas de pensamentos.
  Os pensamentos estão,
a esperança acabará,
a fé me não deixará
por honra do coração.

  É causa de muitos danos
duvidosa confiança,
que a vida sem esperança
já não teme desenganos.
  Os tempos se vêm e vão,
a vida se acabará;
mas a fé não quererá
fazer-me esta sem-razão.[28]

Acabada esta canción, Felismena salió del lugar donde estaba escondida y se llegó adonde las pastoras estaban, las cuales, espantadas de su gracia y hermosura, se llegaron a ella y la recibieron con muy estrechos abrazos, preguntándole de qué tierra era y de adónde venía. A lo cual la hermosa Felismena no sabía responder; mas antes con muchas lágrimas les preguntaba qué tierra era aquella en que moraban, porque de la suya la lengua daba testimonio ser de la provincia de Vandalia[29] y que por cierta desdicha venía desterrada de sus tierras. Las pastoras portuguesas, con muchas lágrimas, la consolaban, doliéndose de su destierro, cosa muy natural de aquella nación y mucho más de los habitadores de aquella provincia. Y preguntándoles Felismena qué ciudad era aquella que había dejado hacía la parte donde el río con sus cristalinas aguas,

[28] «Se mudarán los tiempos, / se acabará la vida; / pero la fe siempre estará / puesta donde lo están mis ojos. / Los días y los momentos, / las horas con sus mudanzas / son enemigos de esperanzas / y amigos de pensamientos. / Perduran los pensamientos, / se acabará la esperanza, / mas la fe no me abandonará / a mayor honra del corazón. / Es causa de muchos daños / la confianza incierta, / que la vida sin esperanza / ya no teme desengaños. / Los tiempos se vienen / y se van, la vida se acabará; / pero no querrá la fe / hacerme tal despropósito.»

En el verso 7 *inmigas* es forma con síncopa de la vocal protónica por razones métricas.

[29] «Es muy curioso el que Felismena tenga conciencia del andalucismo de su lenguaje» (Moreno Báez). Se entiende, sin embargo, que en sus andanzas por diversas tierras Felismena ha aprendido a percibir el contraste entre la manera de hablar propia de cada lugar.

apresurando su camino, con gran ímpitu venía; y que también deseaba saber qué castillo era aquel que sobre aquel monte mayor que todos estaba edificado,[30] y otras cosas semejantes. Y una de aquéllas, que Duarda se llamaba, le respondió que la ciudad se llamaba Coimbra, una de las más insignes y principales de aquel reino, y aun de toda la Europa, así por la antigüedad y nobleza de linajes que en ella había como por la tierra comarcana a ella, la cual aquel caudaloso río, que Mondego tenía por nombre, con sus cristalinas aguas regaba; y que todos aquellos campos que con tan gran ímpitu iba discurriendo se llamaban el Campo de Mondego, y el castillo que delante los ojos tenían era la luz de nuestra España,[31] y que este nombre le convenía más que el suyo proprio, pues en medio de la infidelidad del mahomético rey Marsilio,[32] que tantos años le había tenido cercado, se había sustentado de manera que siempre había salido vencedor y jamás vencido.[33] Y que el nombre que tenía en lengua portuguesa era Montemor-o-Velho, adonde la virtud, el ingenio, valor y esfuerzo habían quedado por trofeos de las hazañas que los habitadores dél en aquel tiempo habían hecho, y que las damas que en él había y los caballeros que lo habitaban florecían hoy en todas las virtudes que imaginar se podían. Y así le contó la pastora otras muchas cosas de la fertilidad de la tierra, de la antigüedad de los edificios, de

[30] *monte mayor*: es evidente que el escritor juega a autonombrarse mediante esta alusión al lugar donde pudo nacer y de donde tomó su apellido: Montemor-o-Velho, localidad situada en la margen derecha del Mondego entre Coimbra y Figueira da Foz, a 27 km de aquélla. El castillo en cuestión, todavía en pie cuando Montemayor escribe, fue levantado en 1088 por Alfonso VI de Castilla sobre los restos de una fortaleza preexistente y lo mandó ampliar Juan I de Portugal (1357-1433).

[31] *luz*: 'modelo y guía'. Es aquí término de evidentes resonancias religiosas.

[32] *infidelidad*: probablemente con sentido colectivo, 'los infieles mandados por Marsilio'. Sobre el trasfondo legendario del pasaje, véase la nota siguiente.

[33] El pasaje alude a una vieja leyenda épica, la del abad don Juan de Montemayor, todavía vigente en el XVI. «Montemayor ... convierte a Almanzor, que fue quien según la versión primitiva de la leyenda, tuvo cercado a Montemor-o-Velho, con ayuda del traidor don García, que había sido criado del abad don Juan, que defiende la villa, en el rey Marsilio, muy popular en romances del ciclo carolingio ... Recordemos que en la gesta perdida el Abad persuade a los demás hombres de la villa a que, en la imposibilidad de seguir resistiendo, maten a los viejos, mujeres y niños y salgan al campo a morir peleando. Después de que cada uno ha matado a los que más quería, derrotan a los musulmanes y ven premiada su heroicidad con la resurrección de los degollados» (Moreno Báez).○

la riqueza de los moradores, de la hermosura y discreción de las ninfas y pastoras que por la comarca del inexpugnable castillo habitaban; cosas que a Felismena pusieron en gran admiración. Y rogándole las pastoras que comiese, porque no debía venir con poca necesidad dello, tuvo por bien de aceptallo. Y en cuanto Felismena comía de lo que las pastoras le dieron la vían derramar algunas lágrimas, de que ellas en extremo se dolían. Y, queriéndole pedir la causa, se lo estorbó la voz de un pastor que muy dulcemente, al son de un rabel, cantaba. El cual fue luego conocido de las dos pastoras, porque aquél era el pastor Danteo, por quien Armía terciaba con la graciosa Duarda, la cual, con muchas lágrimas, dijo a Felismena:

—Hermosa pastora: aunque el manjar es de pastoras, la comida es de princesa, que mal pensaste tú cuando aquí venías que habías de comer con música.

Felismena entonces le respondió:

—No habría en el mundo, graciosa pastora, música más agradable para mí que vuestra vista y conversación; y esto me daría a mí mayor ocasión para tenerme por princesa que no la música que decís.

Duarda respondió:

—Más había de valer que yo quien eso os mereciese[34] y más subido de quilate había de ser su entendimiento para entendello;[35] mas lo que fuere parte el deseo hallarse ha en mí muy cumplidamente.[36]

Armía dijo contra Duarda:

—Ay, Duarda, cómo eres discreta y cuánto más lo serías si no fueses cruel. ¿Hay cosa en el mundo como ésta, que por no oír aquel pastor que está cantando sus desventuras está metiendo palabras en medio y ocupando en otra cosa el entendimiento?

Felismena, entendiendo quién podía ser el pastor en las palabras de Armía, las hizo estar atentas y oílle. El cual cantaba al son de su instrumento esta canción en su misma lengua:[37]

[34] Duarda se resiste a creer que Felismena se sienta tan satisfecha de tratar con ella.

[35] *más subido de quilate*: 'de mayor mérito', 'más depurado'.○

[36] *fuere parte el deseo*: 'lo que pueda alcanzar el deseo o voluntad' (de servir a Felismena, se entiende).

[37] Este segundo poema en portugués que tiene el mismo esquema métrico que el anterior y sirve para que Danteo confirme, en medio de sus zozobras sentimentales, su fidelidad amorosa para con Duarda.

Sospiros, minha lembrança
não quer, porque vos não vades,
que o mal que fazem saudades
se cure com esperança.

A esperança não me val
pola causa en que se tem,
nem promete tanto bem
quanto a saudade faz mal.
Mas amor, desconfiança
me derom tal qualidade
que nem me mata saudade
nem me dá vida esperança.

Errarão se se queixarem
os olhos con que eu olhei,
porque eu não me queixarei
enquanto os seus me lembrarem.
Nem poderá aver mudança
jamais en minha vontade,
ora me mate saudade,
ora me deixe esperança.[38]

A la pastora Felismena supieron mejor las palabras del pastor que el convite de las pastoras, porque más le parecía que la canción se había hecho para quejarse de su mal que para lamentar el ajeno. Y dijo cuando le acabó de oír:

—¡Ay, pastor, que verdaderamente parece que aprendiste en mis males a quejarte de los tuyos! Desdichada de mí, que no veo ni oyo cosa que no me ponga delante la razón que tengo de no

[38] «Suspiros, mi recuerdo / no quiere, para que no os vayáis, / que el mal que causan nostalgias / se cure con esperanza. / La esperanza no me auxilia / debido a la causa en que se sostiene, / ni me promete tanto bien cuanto / me daña la nostalgia. / Pero amor, desconfianza / me hicieron de tal calidad, / que ni me mata la nostalgia / ni me da vida la esperanza. / Errarán, si se quejasen, / los ojos con que miré, / porque yo no me quejaré / mientras recuerde los suyos. / Ni tampoco podrá haber mudanza / jamás en mi voluntad, / ya sea que me mate la nostalgia, / o que me abandone la esperanza.»

Sospiros era variante fonética de *suspiros*. En el verso 5 *val* por *vale*, con apócope de la vocal final. La contracción *pola* (v. 6) alternaba en la época con *pela*; *derom* (v. 10), por *deram*, presenta una forma antigua de la desinencia de perfecto; *olhar* (v. 14) coexistía en la época con *oulhar*.

desear la vida. Mas no quiera Dios que yo la pierda hasta que mis ojos vean la causa de sus ardientes lágrimas.

Armía dijo a Felismena:

—¿Paréceos, hermosa pastora, que aquellas palabras merecen ser oídas y que el corazón de adonde ellas salen se debe tener en más de lo que esta pastora lo tiene?

—No trates, Armía —dijo Duarda—, de sus palabras; trata de sus obras, que por ellas se ha de juzgar el pensamiento del que las hace. Si tú te enamoras de canciones y te parecen bien sonetos hechos con cuidado de decir buenas razones, desengáñate, que son la cosa de que yo menos gusto recibo, y por la que menos me certifico del amor que se me tiene.[39]

Felismena dijo entonces, favoreciendo la razón de Duarda:

—Mira, Armía, muchos males se excusarían, muy grandes desdichas no vernían en efecto si nosotras dejásemos de dar crédito a palabras bien ordenadas y a razones compuestas de corazones libres.[40] Porque en ninguna cosa ellos muestran tanto serlo como en saber decir por orden un mal que cuando es verdadero no hay cosa más fuera della.[41] Desdichada de mí, que no supe yo aprovecharme deste consejo.

A este tiempo llegó el pastor portugués donde las pastoras estaban y dijo contra Duarda en su misma lengua:

—Ah, pastora, se as lágrimas destes olhos e as mágoas deste coração são pouca parte para abrandar a dureza com que sou tratado, não quero de ti mais senão que minha companhia por estes campos te não seja importuna, nem os tristes versos que meu mal junto a esta fremosa ribeira me faz cantar te dêm ocasião de enfadamento. Passa, fremosa pastora, a sesta à sombra destes salgueiros, que o teu pastor te levará as cabras ao rio e estará ao terreiro do sol enquanto elas nas cristalinas águas se bañarem. Pentea, fremosa pastora, os teus cabelos de ouro junto àquela crara fonte, donde vem o ribeiro que cerca este fremoso prado, que eu irei

[39] La actitud de Duarda supone no un rechazo de la poesía —hace poco cantaba a dúo con Armía—, pero sí una desconfianza hacia la proyección de los mundos y tópicos literarios sobre la vida y los afectos de las personas. La contraposición entre los hechos y las palabras como valores diferentes y aun contrarios (que podría remitir en última instancia a un pasaje del Evangelio de San Juan) forma parte del acervo proverbial. Avisos similares pueden encontrarse en escritores contemporáneos.○

[40] *compuestas:* 'adornadas', 'engañosas'.○

[41] *della:* se refiere a *orden*.

entanto a repastar teu gado, e terei conta com que as ovelhas não entrem nas scaras que ao longo desta ribeira estão. Desejo que não tomes trabalho em cousa nenhũa nem eu descanso enquanto em cousas tuas não trabalhar. Se isto te parece pouco amor, dize tu em que te poderei mostrar o bem que te quero, que não há mor sinal da pessoa dizer verdade em qualquer cousa que diz que ofrecer-se à experiência dela.[42]

La pastora Duarda entonces respondió:

—Danteo, se é verdade que há í amor no mundo, eu o tive contigo, e tam grande como tu sabes. Jamais ninhum pastor de quantos apascentão seus gados polos campos de Mondego e bebem as suas craras águas alcançou de mi ninhũa só palavra com que tivesses ocasião de queixar-te de Duarda nem do amor que te ela sempre mostrou. A ninguém tuas lágrimas e ardentes sospiros mais magoaron que a mi. O dia que te meus olhos não vião jamais se levantavão a cousa que lhes desse gosto. As vacas que tu guardavas erão mais que minhas. Muitas mais vezes, receosa que as guardas deste deleitoso campo lhes não impedissen o pasto, me punha eu desde aquele outeiro por ver se parecião, do que minhas ovelhas erão por mi apascentadas nem postas em parte onde sem sobressalto pascessen as ervas desta fermosa ribeira. Isto me danou a mi tanto em mostrar-me sojeita como a ti em fazer-te

[42] «Ah, pastora, si las lágrimas de estos ojos y las penas de este corazón no son capaces de ablandar la dureza con que soy tratado, no espero de ti más que mi compañía por estos campos no te sea importuna, ni te den motivo de enfado los tristes versos que mi mal me hace cantar junto a esta ribera. Pasa, hermosa pastora, la siesta a la sombra de estos sauces, que tu pastor te llevará las cabras al río y permanecerá al sol del descampado mientras que ellas se bañen en las cristalinas aguas. Péinate, hermosa pastora, tus cabellos de oro junto a aquella fuente clara, de donde viene el arroyo que rodea este hermoso prado, que mientras tanto yo iré a repastar tu ganado, y tendré cuidado de que las ovejas no entren en las mieses que a lo largo de esta ribera hay. Deseo que no tengas trabajo en cosa alguna, ni yo descanso en tanto que no me ocupe de tus cosas. Si esto te parece poco amor, di tú cómo podré mostrarte que te quiero bien, que no hay mayor señal de que uno dice la verdad que ofrecerse a probarla con los hechos.»

fremoso era variante fonética de *fermoso*, formas arcaicas una y otra del actual *formoso*; *dêm*, por *dêem*, es forma antigua del presente de subjuntivo, al igual que *Pentea* por *penteja*; *craro* es variante fonética de *claro*; *dize*, forma sin apócope del imperativo; *nenhũa*, como más abajo *ninhum* y *ninhũa*, son variantes fonéticas de *nenhum*, *nenhuma*; *trabalhar*, futuro de subjuntivo sin desinencia; *ofrecer-se*, forma con síncopa por *ofrecer-se*.

confiado. Bem sei que de minha sogeição nasceu tua confiança e de tua confiança fazer o que fiziste. Tú te casaste con Andresa,[43] cuja alma estê em glória, que cousa é esta que algum tempo não pidi a Deus; antes lhe pidia vingança dela e de ti. Eu passei despois de vosso casamento o que tu e outros muitos sabem. Quis minha fortuna que a tua me não desse pena. Deixa-me gozar de minha liberdade e não esperes que comigo poderás ganhar o que por culpa tua perdeste.[44]

Acabando la pastora la terrible respuesta que habéis oído y queriendo Felismena meterse en medio de la diferencia de los dos, oyeron a una parte del prado muy gran ruido y golpes, como de caballeros que se combatían. Y todos con muy gran priesa se fueron a la parte donde se oían, por ver qué cosa fuese. Y vieron en una isleta, que el río con una vuelta hacía,[45] tres caballeros que con uno solo se combatían, y aunque se defendía valientemente, dando a entender su esfuerzo y valentía,[46] con todo eso

[43] *Andresa*, femenino de *Andrés*, era nombre de neto sabor rústico en la época.

[44] «Danteo, si es verdad que hay amor en el mundo, yo lo tuve para contigo, y tan grande como tú sabes. Jamás ningún pastor de cuantos apacientan sus ganados por los campos del Mondego y beben sus claras aguas alcanzó de mí ni una sola palabra que te diese ocasión de quejarte de Duarda ni del amor que siempre te mostró. A nadie le dolieron más que a mí tus lágrimas y ardientes suspiros. El día que mis ojos no te veían jamás se alzaban a ver cosa que les diese gusto. Las vacas que tú guardabas eran más que mías. Temerosa de que los guardas de este deleitoso campo les impidiesen pastar, muchas más veces me subía yo a aquel otero, por si los veía, de las que me ocupaba en apacentar mis ovejas ni en llevarlas donde sin sobresalto pudiesen pastar las hierbas de esta hermosa ribera. Tanto me perjudicó a mí mostrarme sujeta como a ti confiarte. Bien sé que de mi sujeción nació tu confianza y de tu confianza hacer lo que hiciste. Tú te casaste con Andresa, cuya alma esté en gloria, cosa esta que algún tiempo no le pedí a Dios; antes le pedía venganza de ella y de ti. Después de vuestro casamiento pasé lo que tú y otros muchos saben. Quiso mi fortuna que la tuya no me diese pena. Déjame gozar de mi libertad y no esperes que podrás alcanzar conmigo lo que por tu culpa perdiste.»

polos alternaba con la contracción *pelos*; *mi* por *mim* era frecuente; *sogeição* coexistía en la época con *sujeição*; *fiziste* es variante fonética de *fizeste*; *estê*, por *esteja*, es forma antigua del presente de subjuntivo; *pidir* alternaba en la época con *pedir*. Y lo mismo ocurría entre *despois* y *depois*.

En la edición de Zaragoza, 1562, alguien interpoló aquí una nueva intervención de Danteo, consistente en unas coplas en castellano.○

[45] El pasaje confirma la preferencia de Montemayor por esta configuración paisajística: recuérdense la isleta donde vivía Belisa (libro III) y el palacio de Felicia, rodeado por dos brazos de río (libro IV).

[46] 'arrojo y fortaleza'.

los tres le daban tanto que hacer que le ponían en necesidad de aprovecharse de toda su fuerza. La batalla se hacía a pie y los caballos estaban arrendados a unos pequeños árboles que allí había.[47] Y a este tiempo ya el caballero solo tenía uno de los tres tendidos en el suelo de un golpe de espada, con el cual le acabó la vida; pero los otros dos, que muy valientes eran,[48] le traían ya tal que no se esperaba otra cosa sino la muerte. La pastora Felismena, que vio aquel caballero en tan gran peligro y que si no le socorriese no podría escapar con la vida, quiso poner la suya a riesgo de perdella por hacer lo que en aquel caso era obligada.[49] Y poniendo una aguda saeta en su arco, dijo contra uno dellos:

—Teneos afuera,[50] caballeros, que no es de personas que deste nombre se precian aprovecharse de sus enemigos con ventaja tan conocida.

Y apuntándole a la vista de la celada[51] le acertó con tanta fuerza que, entrándole por entre los ojos,[52] pasó de la otra parte, de manera que aquél vino muerto al suelo. Cuando el caballero solo vio muerto a uno de sus contrarios arremetió al tercero con tanto esfuerzo como si entonces comenzara su batalla, pero Felismena le quitó de trabajo, poniendo otra flecha en su arco, con la cual, no parando en las armas, le entró por debajo de la tetilla izquierda y le atravesó el corazón, de manera que el caballero llevó el camino de sus compañeros. Cuando los pastores vieron lo que Felismena había hecho, y el caballero vio de dos tiros matar dos caballeros tan valientes, así uno como otros quedaron en extremo admirados. Pues quitándose el caballero el yelmo y llegándose a ella le dijo:

[47] *arrendados*: 'atados por las riendas'.°

[48] *valientes*: 'fuertes'.

[49] La situación, que establece un claro paralelismo con la escena del libro II en la que Felismena defiende a las ninfas de la agresión de los salvajes, recuerda un momento característico de los libros de caballerías: el héroe se topa por casualidad con un conflicto y de inmediato interviene en ayuda de la parte débil. Combatir en superioridad numérica era, por lo demás, contrario al código caballeresco tanto en la literatura como en la realidad histórica.°

[50] '¡fuera!', '¡apartaos!'.

[51] *vista*: «hendidura o raja horizontal imprescindible para que el caballero pueda ver lo que tiene delante ... denominada *visera*, *visal* y *vista*» (Riquer).°

[52] Hay que sobreentender un sujeto implícito: *saeta* o *flecha*; a no ser que tomemos *entrar* como transitivo, lo que puede desprenderse de una frase posterior: «con la cual [flecha] ... le entró por debajo de la tetilla...».

—Hermosa pastora: ¿con qué podré yo pagaros tan grande merced como la que de vos he recebido en este día sino en tener conocida esta deuda para nunca jamás perdella del pensamiento?

Cuando Felismena vio el rostro al caballero y lo conoció quedó tan fuera de sí que de turbada casi no le supo hablar.[53] Mas, volviendo en sí, le respondió:

—Ay, don Felis, que no es ésta la primera deuda en que tú me estás, y no puedo yo creer que ternás della el conocimiento que dices, sino el que de otras muy mayores me has tenido. Mira a qué tiempo me ha traído mi fortuna y tu desamor, que quien solía en la ciudad ser servida de ti con torneos, justas y otras cosas con que me engañabas, o con que yo me dejaba engañar, anda ahora desterrada de su tierra y de su libertad por haber tú querido usar de la tuya. Si esto no te trae a conocimiento de lo que me debes, acuérdate que un año te estuve sirviendo de paje en la corte de la princesa Cesarina, y aun de tercero contra mí misma, sin jamás descubrirte mi pensamiento, por sólo dar remedio al mal que el tuyo te hacía sentir. O cuántas veces te alcancé los favores de Celia, tu señora, a gran costa de mis lágrimas. Y no lo tengas en mucho, que, cuando éstas no bastaran, la vida diera yo a trueque de remediar la mala que tus amores te daban. Si no estás saneado de lo mucho que te he querido[54] mira las cosas que la fuerza de amor me ha hecho hacer: yo me salí de mi tierra; yo te vine a servir y a dolerme del mal que sufrías y a sufrir el agravio que yo en esto recebía. Y a trueque de darte contento no tenía en nada vivir la más triste vida que nadie vivió. En traje de dama te he querido como nunca nadie quiso; en hábito de paje te serví en la cosa más contraria a mi descanso que se puede imaginar. Y aun ahora en traje de pastora vine a hacerte

[53] El reencuentro y reconocimiento (*anagnórisis* en la terminología aristotélica) entre don Felis y Felismena va a poner fin, momentáneo al menos, a las andanzas de la dama y el caballero. Las circunstancias en que se produce son las propias para que Felismena cierre su carrera caballeresca con un último y decisivo servicio, y para que dé arranque la rehabilitación ante los ojos de los lectores por parte de don Felis, capaz de hacer frente él solo a tres contrarios. Es de suponer, por otro lado, que en una hipotética segunda parte saldrían a relucir las circunstancias que forzaron al caballero a este desigual combate.

[54] *saneado*: 'satisfecho' —mejor que 'convencido', como entienden otros editores. Felismena, llevando su humildad hasta el límite, no piensa que don Felis tenga dudas acerca del amor que ella le profesa, sino que quizá a don Felis le parezca poco.○

este pequeño servicio. Ya no me queda más que hacer, si no es sacrificar la vida a tu desamor. Si te parece que debo hacello y que tú no te has de acordar de lo mucho que te he querido y quiero, la espada tienes en la mano: no quieras que otro tome en mí la venganza de lo que te merezco.[55]

Cuando el caballero oyó las palabras de Felismena y conoció todo lo que dijo haber sido así, el corazón se le cubrió de ver las sinrazones que con ella había usado,[56] de manera que esto y la mucha sangre que de las heridas se le iba fueron causa de un súpito desmayo, cayendo a los pies de la hermosa Felismena como muerto. La cual, con la mayor pena que imaginarse puede, tomándole la cabeza en su regazo, con muchas lágrimas que sobre el rostro de su caballero destilaba, comenzó a decir:

—¿Qué es esto, Fortuna? ¿Es llegado el fin de mi vida, junto con la del mi don Felis? ¡Ay, don Felis, causa de todo mi mal! Si no bastan las muchas lágrimas que por tu causa he derramado, y las que sobre tu rostro derramo, para que vuelvas en ti, ¿qué remedio terná esta desdichada para que el gozo de verte no se le vuelva en ocasión de desesperarse? ¡Ay, mi don Felis! Despierta, si es sueño el que tienes, aunque no me espantaría si no lo hicieses, pues jamás cosas mías te le hicieron perder.

En estas y otras lamentaciones estaba la hermosa Felismena, y las pastoras portuguesas le ayudaban, cuando por las piedras que pasaban a la isla vieron venir una hermosa ninfa, con un vaso de oro y otro de plata en las manos, la cual luego de Felismena fue conocida y le dijo:

—¡Ay, Dórida! ¿Quién había de ser la que a tal tiempo socorriese a esta desdichada sino tú? Llégate acá, hermosa ninfa, y verás puesta la causa de todos mis trabajos en el mayor que es posible tenerse.

Dórida entonces le respondió:

—Para estos tiempos es el ánimo. Y no te fatigues, hermosa Felismena, que el fin de tus trabajos es llegado y el principio de tu contentamiento.

Y diciendo esto le echó sobre el rostro de una odorífera agua,[57]

[55] 'de lo que merezco recibir de tu parte', o sea: la muerte. El parlamento de Felismena sirve, entre otras cosas, para proporcionar un compendio de sus peripecias.○

[56] *se le cubrió*: 'se le apesadumbró'. Es frase hecha.○

[57] 'de un agua olorosa', con *de* partitivo. La elección del cultismo *odorífera* puede explicarse por su mayor

que en el vaso de plata traía, la cual le hizo volver en todo su acuerdo.[58] Y le dijo:

—Caballero, si queréis cobrar la vida y dalla a quien tan mala a causa vuestra la ha pasado, bebed del agua deste vaso.

Y, tomando don Felis el vaso de oro en las manos, bebió gran parte del agua que en él venía. Y como hubo un poco reposado con ella se sintió tan sano de las heridas que los tres caballeros le habían hecho y de la que Amor a causa de la señora Celia le había dado que no sentía más la pena que cada una de ellas le podían causar que si nunca las hubiera tenido. Y de tal manera se le volvió a renovar el amor de Felismena que en ningún tienpo le pareció haber estado tan vivo como entonces.[59] Y, sentándose encima de la verde yerba, tomó las manos a su pastora y, besándoselas muchas veces, decía:

—¡Ay, Felismena! Cuán poco haría yo en dar la vida a trueque de lo que te debo, que pues por ti la tengo muy poco hago en darte lo que es tuyo. ¿Con qué ojos podrá mirar tu hermosura el que, faltándole el conocimiento de lo que te debía, osó ponellos en otra parte? ¿Qué palabras bastarían para disculparme de lo que contra ti he cometido? Desdichado de mí si tu condición no es en mi favor, porque ni bastará satisfación para tan gran yerro ni razón para desculparme de la grande que tienes de olvidarme. Verdad es que yo quise bien a Celia y te olvidé; mas no de manera que de la memoria se me pasase tu valor y hermosura. Y lo bueno es que no sé a quién ponga parte de la culpa que se me puede

adecuación al elemento sublime y maravilloso que representan la ninfa y los remedios de Felicia.

[58] En esta ocasión el agua mágica tiene el efecto contrario al que se vio en el libro V: allí hacía dormir, aquí despierta.

[59] La curación mágica de don Felis conlleva un rasgo genuinamente caballeresco que no presentaban los remedios aplicados a los pastores en el libro V: el agua de Felicia empieza ahora por sanar la heridas del cuerpo. Lo más curioso del caso es que don Felis recibe la curación amorosa sin haber pasado por el arco de la castidad y tras haber sido infiel a su primer amor. Acaso hubiera sido más acorde con el decoro aristocrático del personaje que la recuperación del amor de don Felis hacia Felismena se hubiese producido espontáneamente, sin intervención de filtro alguno, y que la ninfa se hubiese limitado a sanarle las heridas corporales. Claro que también puede pensarse que el recurso al agua mágica es prueba palpable de lo poderosa que era la pasión que se había adueñado de don Felis, lo que en cierto modo podía valer como atenuante de su infidelidad. Sea como fuere, la solución adoptada supone un golpe de efecto perfectamente reconocible y a buen seguro grato para los lectores de la época.[○]

atribuir, porque si quiero ponella a la poca edad que entonces tenía, pues la tuve para quererte, no me había de faltar para estar firme en la fe que te debía; si a la hermosura de Celia, muy claro está la ventaja que a ella y a todas las del mundo tienes; si a la mudanza de los tiempos, ése había de ser el toque donde mi firmeza había de mostrar su valor;[60] si a la traidora de ausencia, tampoco parece bastante desculpa, pues el deseo de verte había, estando ausente, de sustentar tu imagen en mi memoria. Mira, Felismena, cuán confiado estoy en tu bondad y clemencia que sin miedo te oso poner delante las causas que tienes de no perdonarme. Mas ¿qué haré para que me perdones o para que, después de perdonado, crea que estás satisfecha? Una cosa me duele más que cuantas en el mundo me pueden dar pena, y es ver que, puesto caso que el amor que me has tenido y tienes te haga perdonar tantos yerros, ninguna vez alzaré los ojos a mirarte que no me lleguen al alma los agravios que de mí has recebido.

La pastora Felismena, que vio a don Felis tan arrepentido y tan vuelto a su primero pensamiento, con muchas lágrimas le decía que ella le perdonaba, pues no sufría menos el amor que siempre le había tenido; y que si pensara no perdonalle no se hubiera por su causa puesto a tantos trabajos; y otras cosas muchas, con que don Felis quedó confirmado en el primero amor.[61] La hermosa ninfa Dórida se llegó al caballero y, después de haber pasado entre los dos muchas palabras y grandes ofrecimientos, de parte de la sabia Felicia le suplicó que él y la hermosa Felismena se fuesen con ella al templo de la diosa Diana, donde los quedaba esperando con grandísimo deseo de verlos. Don Felis lo concedió y, despedido de las pastoras portuguesas, que en extremo estaban espantadas de lo que visto habían, y del afligido pastor Danteo, tomando los caballos de los caballeros muertos, los cuales, sobre matar a don Felis el suyo,[62] le habían puesto en tanto aprieto, se fueron por su camino adelante, contando Felismena a don Felis

[60] *el toque*: 'la prueba'. La voz y el concepto remiten a la *piedra de toque* usada por los plateros.○

[61] *confirmar*: es el mismo verbo que utiliza el narrador, cuando la curación mágica de Selvagia y Silvano, para indicar el íntimo asentimiento del personaje a la solución inducida por las artes de Felicia. Parece un medio de salvaguardar en lo posible el concepto de libre albedrío o libertad personal.

[62] *sobre matar*: 'además de matar'. El hecho de haber matado el caballo de don Felis es, como el combatir en superioridad numérica, prueba de la mala catadura moral de sus enemigos.○

con muy gran contento lo que había pasado después que no le había visto. De lo cual él se espantó extrañamente, y especialmente de la muerte de los tres salvajes y de la casa de la sabia Felicia y suceso de los pastores y pastoras, y todo lo más que en este libro se ha contado. Y no poco espanto llevaba don Felis en ver que su señora Felismena le hubiese servido tantos días de paje y que, de puro divertido el entendimiento, no la había conocido.[63] Y por otra parte era tanta su alegría de verse de su señora bien amado que no podía encubrillo. Pues caminando por sus jornadas[64] llegaron al templo de Diana, donde la sabia Felicia los esperaba, y asimismo los pastores Arsileo y Belisa, y Silvano y Selvagia, que pocos días había que eran allí venidos. Fueron recebidos con muy gran contento de todos, especialmente la hermosa Felismena, que por su bondad y hermosura de todos era tenida en gran posesión. Allí fueron todos desposados con las que bien querían, con gran regocijo y fiesta de todas las ninfas y de la sabia Felicia, a la cual no ayudó poco Sireno con su venida,[65] aunque della se le siguió lo que en la segunda parte deste libro se contará, juntamente con el suceso del pastor y pastora portuguesa Danteo y Duarda.[66]

LAUS DEO

[63] Don Felis no había conocido a Felismena a fuerza de (*de puro*) tener el pensamiento puesto en otra cosa (*divertido*).

La reacción de extrañeza del galán ante la situación vivida aparece ya en las fuentes de la historia de Felismena.

[64] *caminando por sus jornadas*: 'haciendo el camino poco a poco'. Al parecer, era expresión opuesta a *caminar por la posta*, que implicaba una marcha lo más rápida posible.

[65] *la cual*: se refiere a *fiesta*. Parece que Montemayor proyectaba darle a Sireno un destacado papel como animador de los regocijos palaciegos que tendrían lugar en la segunda parte de la obra.

[66] El final feliz del libro —que de momento excluye tanto a Sireno y Diana como a Duarda y Danteo— consiste en unos desposorios o compromisos de matrimonio celebrados ante Felicia y sus ninfas.

El final abierto y el anuncio de una continuación son hábitos narrativos que *La Diana* adopta de las novelas de caballerías y transmite a buena parte de las narraciones pastoriles españolas.

TABLA